

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

20 M@GM@ ISSN 1721-9809 20



LE GRAND LIFTING DES FÉES : AVATARS POSTMODERNES DU MERVEILLEUX

Christian Chelebourg et Noémie Budin
(sous la direction de)

M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

ÉDITORIAL

Avant-propos : avatars du merveilleux (1937-2016)

Christian Chelebourg

Quelle mouche a donc piqué le XXIe siècle naissant ? Il y a longtemps que l'on n'avait pas vu autant de fées voltiger dans l'air du temps. Le Petit Peuple féerique n'a certes jamais vraiment déserté la littérature depuis qu'il y est entré triomphalement avec les recueils de Charles Perrault et des frères Grimm, les premières réécritures de Ludwig Tieck et les créations d'Andersen. Mais il est passé par des phases successives de dédain et d'engouement. Le merveilleux fonctionne comme un langage avec son lexique – les personnages, leurs attributs, les décors – et sa grammaire – les histoires. Ses évolutions racontent celles de son temps avec une acuité d'autant plus vive qu'elles s'inscrivent de façon naturelle dans une perspective de long terme. Les inflexions et les ruptures, les innovations comme les reprises, sont d'autant plus repérables qu'elles se détachent, pour ainsi dire, sur un fond de pratiques antécédentes. L'étude culturelle de ces phénomènes à l'époque contemporaine s'inscrit dans une approche sociohistorique, que le contexte de la mondialisation des productions de masse favorise en affranchissant pour partie de leurs contextes nationaux les œuvres plébiscitées de par le monde.

MIROIR DES FÉES

Le merveilleux et l'humain : Kaamelott et les fées arthuriennes

Justine Breton

La série *Kaamelott* reste fidèle à l'esprit des textes médiévaux, au sens où les personnages merveilleux demeurent des figures secondaires, limitées à des rôles d'adjuvant ou d'opposant sur le chemin du héros. Toutefois, la série d'Alexandre Astier accentue l'ancrage terrestre de ces figures d'un autre monde. Même si leur apparence met en évidence leur caractère surnaturel, leurs propos et leurs comportements sont chaque fois orientés dans une perspective humaine : *Kaamelott* insiste sur la faillibilité – et donc, sur la part humaine – des personnages merveilleux. La série n'efface pas la magie, mais la subordonne aux enjeux terrestres, lesquels sont prioritaires dans la narration et permettent de faciliter le processus d'identification du spectateur. Si les fées sont des personnages secondaires, leur intervention apparaît toutefois comme décisive dans le parcours et le règne d'Arthur. Ainsi, *Kaamelott* fait le choix d'un merveilleux certes divertissant, mais avant tout orienté vers des problématiques humaines.

« Maybe it isn't fair. But fairy tales never really are » : les fées dans la série October Daye de Seanan McGuire

Caroline Duvezin-Caubet

Avec *October Daye*, Seanan McGuire propose une émigration du folklore des îles britanniques vers la fantasy urbaine américaine. La présence des fées et de leurs contes dans un contexte urbain moderne (souvent américain) est même devenu extrêmement courant, en revanche, une utilisation aussi rigoureuse de folklore spécifiquement gaëlique est beaucoup plus rare. Une œuvre de fantasy atypique,

et pas seulement parce qu'elle compte des protagonistes asexuels et transgenres, saluée à raison par la critique pour son univers complexe et son style envoûtant. Un livre qui nous apprend que chaque cœur est un portail, que les squelettes dansent, que « réel » est un vilain mot et que nous seuls avons le pouvoir de décider comment l'histoire se finit.

Collection Cahiers M@GM@

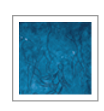


Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.com



processus d'amplification et de matérialisation de l'objet-merveille et de l'espace-temps altéré, amplification et matérialisation qui participent à la double réception propre au sublime.



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

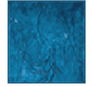
M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France

newsletter subscription

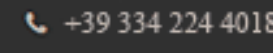
send e-mail to

newsletter@analisiqualitativa.com

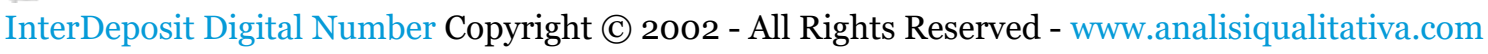


www.analisiqualitativa.com













Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales





Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

AVANT-PROPOS : AVATARS DU MERVEILLEUX (1937-2016)

Christian Chelebourg

chelebourg@gmail.com

Professeur à l'Université de Lorraine, où il dirige le laboratoire LIS (Littératures, Imaginaire, Sociétés) et la filière Études Culturelles. Spécialiste de l'imaginaire, il s'intéresse aux productions transmédiatiques à destination de la jeunesse et du grand public. Outre de nombreux articles et quelques ouvrages sur le romantisme, il est notamment l'auteur de Le Surnaturel : Poétique et écriture (2006), Les Écofictions : Mythologies de la fin du monde (2012) et Les Fictions de jeunesse (2013).



William Blake (1757-1827) - Oberon, Titania and Puck with Fairies Dancing (1786)

Quelle mouche a donc piqué le xxie siècle naissant ? Il y a longtemps que l'on n'avait pas vu autant de fées voltiger dans l'air du temps. Le Petit Peuple féerique n'a certes jamais vraiment déserté la littérature depuis qu'il y est entré triomphalement avec les recueils de Charles Perrault et des frères Grimm, les premières réécritures de Ludwig Tieck et les créations d'Andersen. Mais il est passé par des phases successives de dédain et d'engouement. On sait qu'en France du moins, le merveilleux n'était plus guère de mode au milieu du xviiie

siècle, lorsque Mme Leprince de Beaumont est venue brièvement lui donner une nouvelle jeunesse en reprenant *La Belle et la Bête*. À l'approche de la Révolution, le chevalier de Mayer craignait même qu'il ne disparaisse, au point de lui élever un véritable musée de papier avec les quarante-et-un volumes de son *Cabinet des fées*. Nos romantiques l'ont ensuite voulu "naturel" ; ils se sont évertué à le rationaliser en explorant le psychisme, à l'instar d'E.T.A Hoffmann [1]. Les enchantements se sont déplacés vers les scènes populaires, où ils ont joué dans l'ombre un rôle d'avant-garde en disqualifiant le système classique des unités [2]. Puis, au tournant du xxe siècle, l'esthétique décadente en a retrouvé les charmes pour se donner le plaisir de les pervertir [3].

Appréhender la dynamique et le sens des évolutions contemporaines de la féerie suppose d'examiner en quoi elles se distinguent du sort qui lui a été réservé dans la seconde moitié du xxe siècle. Cela passe par une approche intermédiatique, la littérature n'étant plus – loin s'en faut – le seul média de référence. Nains, sorcières et enchanteurs peuplent de nos jours tous les supports sur lesquels se racontent les histoires, et ils circulent librement de l'un à l'autre. Cela exige aussi de tenir compte de la manière dont le corpus s'est enrichi au gré de quelques succès majeurs de la littérature de jeunesse. Dans le grand atlas du merveilleux, Oz, Wonderland, Neverland ou Narnia jouxtent désormais la Forêt Enchantée. Au panthéon de l'enfance, Tinker Bell et la bonne fée de Pinocchio n'ont rien à envier aux marraines d'Aurore ou de Cendrillon. Le folklore, la tradition orale, ne sont plus des critères génériques opératoires. Jamais sans doute il n'a été plus net que le merveilleux, comme Albert Wesselski le soutenait des contes [4], est avant tout une affaire d'invention fictionnelle.

L'heure de la récré

Le renversement par lequel, au milieu des années 1930, Walt Disney relocalise dans un décor médiévo-shakespearien les contes de fées qu'il avait actualisés dans ses toutes premières productions, témoigne alors d'une volonté de retour aux sources, à la tradition, qui rejoint le ciblage du public enfantin. La poésie drolatique de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), héritière du spectacle monté par Winthrop Ames à Broadway en 1912 et du film qu'en tira James Searle Dawley quatre ans plus tard, caractérisent néanmoins un souci de divertissement et de légèreté en rupture avec le didactisme de l'hypotexte littéraire. L'esthétique détrône l'éthique pour le plus grand plaisir de spectateurs que l'on ne cherche plus à édifier mais à ravir. Avec *Peau d'âne*, en 1970, Jacques Demy suivra encore une pente similaire : d'opulents costumes médiévaux, les mélodies de Michel Legrand, quelques anachronismes, des valets à la peau bleue, des chevaux à la robe rouge, tout ce qu'il faut pour flatter l'œil et l'oreille. Cette intention récréative culmine dans le burlesque et la parodie qui avaient si bien réussi à Tex Avery dans les années 40. On en trouve un excellent exemple dans les *Fractured Fairy Tales*, une série animée diffusée entre 1959 et 1964 dans *The Rocky and Bullwinkle Show*. L'esprit des cartoons, alliant dérision et loufoquerie, y troque la merveille contre le gag. L'approche distanciée participe volontiers du carnavalesque, comme lorsque le Petit Chaperon rouge, en marchande de fourrures, doit trouver pour une riche cliente une peau de loup [5] ; ou que le prince, au lieu de réveiller d'un baiser la Belle au bois dormant, fait commerce de son sommeil en l'exhibant endormie dans son château, transformé en parc d'attraction [6]. Sous les traits du prince moustachu, on reconnaît sans peine Walt Disney dont le long-métrage *Sleeping Beauty* était sorti en janvier 59, et qui avait ouvert en 1955 son Magic Kingdom sur le site d'Anaheim. Il est la cible privilégiée de cet humour satirique et qui se pose en antidote de ses productions [7]. Dès le milieu du siècle, les films sortis des studios de Burbank font figure de parangons d'un merveilleux au premier degré, qui les expose à toutes les formes de démarquage.

C'est à ce titre que la notoriété de dessins animés comme *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* et *Sleeping Beauty* valent à leur matière d'inaugurer la vague de parodies érotiques qui fleurissent à partir des années 1960. En 64, Loel Minardi réalise *Sinderella and the Golden Bra* ; en 69, les trois contes forment ensemble le fond des *Grimms Märchen von lüsternen Pärchen* de Rolf Thiele. Tout s'emballe par la suite et verse bientôt dans une pornographie féerique toujours bien vivace, dont les anime hentai sont même venus, entre temps, brouiller les frontières médiatiques. La bande dessinée n'est pas en reste avec, en 1972, le sulfureux *Biancaneve* de Renzo Barbieri et Rubino Ventura, dessiné par Leone Frollo, qui inaugure une série pour adultes bientôt publiée en France sous le titre de *Contes malicieux*. Dans un registre plus sage mais non moins transgressif, c'est en relatant toutes sortes de débauches et de perversions qu'Angela Carter, en 1979, passe le corpus au filtre du féminisme dans le recueil *The Bloody Chamber*. Barbe-Bleue est un businessman sadique (« The Bloody Chamber »), le maître du Chat Botté un séduisant libertin (« Puss-in-Boots »), le père de Blanche Neige la viole et la tue à la grande satisfaction de son épouse (« The Snow Child »), Belle se révèle en tigresse bien faite pour la Bête (« The Tiger's Bride »), le Petit Chaperon rouge ne demande qu'à s'abandonner au Grand Méchant Loup (« The Company of Wolves »). Contre le machisme ordinaire des contes, dénoncé en son temps par Simone de Beauvoir [8], la romancière donne la vedette à des femmes libres et fortes, aux désirs affirmés. À l'aune de son public, Disney ne fait pas autre chose, en 1989, avec *The Little Mermaid*, qui rétablit les droits du happy end dans l'univers d'Andersen pour entonner un hymne progressiste à l'émancipation des petites filles.

Au Japon, ce sont d'autres puissantes figures féminines qui émergent au milieu des années 60, avec l'avènement du genre *mahō shōjo*, littéralement « fille magique », qui sera traduit à l'international par l'anglais *magical girl*. La première de ces enfants dotées de pouvoirs surnaturels, *Mahōtsukai Sarī* (« Sally la magicienne »), naît en juillet 1966 sous les crayons de Mitsuteru Yokoyama. Une jeune sorcière, appelée à régner sur le Pays Enchanté, renonce à sa couronne et s'installe sur terre pour s'y faire des amies. La magie s'invite, avec humour et tendresse, dans le quotidien d'une écolière, au service d'une morale de l'effort et de l'entraide. Dès le mois de décembre, le manga est animé pour la télévision par les studios Toei. L'analogie avec la série *Bewitched*, créée sur ABC en 1964, favorise alors l'exportation du programme : Sally, c'est en quelque sorte ma petite sorcière bien aimée. Si les épisodes n'obtiennent pas l'autorisation d'être diffusés aux USA, ils le sont au Canada au début des années 70, sous le titre *Minifée*, puis en Italie en 1982 ; ils arrivent en France en 1989, dans une nouvelle version intitulée *Sally la petite sorcière*. Dans le sillage du succès de *Mahōtsukai Sarī*, le mahō shōjo triomphe au Japon pendant une quinzaine d'années, avant de s'essouffler au début des années 80. Il faudra attendre 1992 pour qu'il revienne en force avec *Sailor Moon* de Naoko Takeuchi, sous une forme influencée par l'esthétique des *sentai*, ces groupes de superhéros en costumes de couleurs variées, que l'Occident connaît à travers les Power Rangers. Par l'entremise des magical girls, fées et bonnes sorcières ont contribué à une mutation héroïque de la féminité, qui a culminé dans le girl power,

véritable alternative au féminisme, revendiquant la compatibilité des stéréotypes de genre et de l'égalité entre les sexes.

Une quête de vérité

Pour rénover le merveilleux, la fin du xxe siècle se tourne du côté de l'horreur. Le mouvement s'amorce en 1984 avec l'adaptation par Neil Jordan de *The Company of the Wolves* d'Angela Carter, qui a elle-même collaboré au scénario. Sous prétexte de relater le cauchemar d'une moderne lolita, le film enchaîne les visions d'épouvante. On est transporté dans un Moyen-Âge de convention, au milieu d'une forêt ensorcelée. Le thème omniprésent de la lycanthropie convoque l'héritage du cinéma fantastique et surfe sur les récents succès de Joe Dante et John Landis : *The Howling* et *An American Werewolf in London*, tous deux sortis en 1981. Tiraillée entre une grande mère superstitieuse et des parents pragmatiques, le Petit Chaperon Rouge s'éveille au désir et découvre, auprès d'un noble de rencontre, ce que voulait dire sa mère en lui confiant que « s'il y a une bête dans l'homme, elle trouve sa pareille dans la femme [9] ». La bande annonce de l'époque [10] précise la stratégie esthétique et commerciale sur laquelle repose ce type d'inspiration. Elle consiste à cultiver une ambiguïté générique – « Ceci n'est pas un conte de fées [11] », nous prévient-on – chargée de divulguer « le monde crépusculaire qui s'étend entre les pages de tous les contes de fées [12] » et d'ainsi « tuer les rêves de l'enfance [13] ». C'est aussi ce qu'indique, dans le film, le cadre enchâssant du cauchemar. La transposition horrifique fonctionne en somme sur le mode de la prétérition en faisant exactement ce qu'elle nie vouloir faire, pour mieux nous suggérer que la chose en question serait plus complexe qu'il n'y paraît. Elle instaure avec son objet une distance critique caractéristique de l'esthétique postmoderne, et concurrente en cela de la poétique de la parodie. D'une certaine manière, elle se donne pour une forme de parodie sérieuse, substituant à l'humour une démarche analytique. Surtout, elle se distingue par le ciblage exclusif d'un public mature, alors que la parodie fait rire les grands comme les petits. D'un point de vue marchand, elle se rapproche en cela de la pornographie. C'est d'ailleurs de ce côté que penche le recueil *Hontō wa osoroshii Gurimi dōwa* – littéralement « Les Contes de Grimm sont vraiment horribles » – publié en 1998 par Tsutsumi Sachiko et Ueda Kayoko, sous le pseudonyme de Kiryū Misao. Renchérissant sur de nombreux détournements du conte de Blanche Neige [14], par exemple, la belle aux lèvres de sang se voit croquée en nymphomane incestueuse, puisqu'elle couche avec son père avant de séduire le nains, et finit en proie d'un prince nécrophile. Disons que, dans le continuum des démarquages, l'horreur se situe entre la parodie comique et la réécriture licencieuse, ce qui lui vaut de pouvoir nourrir quelques affinités avec les deux.

L'ambiguïté générique intéresse d'autant plus l'épouvante que, par un effet de contraste entre la référence féerique et la situation horrifique, elle amplifie l'impact émotionnel de celle-ci. C'est ce qui est à l'œuvre lorsqu'en 1996, dans *Pinocchio's Revenge*, Kevin Tenney glisse le personnage de Collodi dans un rôle de pantin maléfique si éculé [15] qu'il avait déjà eu plusieurs fois, en librairie comme à la télévision, les honneurs de la série *Goosebumps* [16] (en français *Chair de poule*). L'allusion littéraire, que ne renforce même pas une analogie visuelle avec les illustrations du roman ou son adaptation par Disney, ne manque pas d'apparaître gratuite. Elle ne sert qu'à dramatiser tant soit peu l'animisme convenu d'un scénario mêlant un procès pour infanticide à un cas de psychose criminelle juvénile. Elle relaie sur un plan culturel le pathos attaché aux thématiques en miroir de l'enfant tué et de l'enfant assassin.

Gotlib, lorsqu'il parodie « Le Petit Chaperon rouge » en 1972, dans « Trou de mémoire », une double planche de sa *Rubrique-à-brac* [17], prête à sa fameuse coccinelle quelques remarques éclairantes sur la diversité des variations auxquelles se prête la matière folklorique : « Dans le fond c'est une histoire brutale », « Dans le fond c'est une histoire pleine de bruit et de fureur », « Dans le fond c'est une histoire à rebondissements », « Dans le fond c'est une histoire triste », « Dans le fond c'est une histoire polissonne ». En martelant la révélation d'un *fond* polysémique, l'anaphore induit son opposition à une superficie ou à une forme, autant dire à une forme superficielle. C'est évidemment le merveilleux qui est ainsi visé, et somme toute disqualifié au profit du paradigme de l'« histoire » et des « rebondissements », c'est-à-dire du romanesque. Autant la forme se prête à la diffusion auprès du jeune public, autant son approfondissement s'y oppose. L'articulation de l'une à l'autre marque une sorte de ligne de partage des âges. Le trou de mémoire qui interdit au conteur de rapporter fidèlement les déboires de son héroïne lui donne ainsi l'occasion de montrer comment la violence et la crudité des contes, mises au jour par l'histoire culturelle et l'ethnologie, légitiment tous les débordements dans une époque qui les cultive. Le succès de *The Uses of Enchantment* de Bruno Bettelheim, paru en 1976, est symptomatique de la curiosité que suscite alors cette ambivalence du merveilleux. Il est d'ailleurs significatif que chacun des contes, dans *Hontō wa osoroshii Gurimi dōwa*, soit suivi d'un compte-rendu des principales interprétations critiques ou sociohistoriques des originaux, par des auteurs comme Bettelheim, précisément, ou encore Maria Tatar, Robert Darnton, Carl-Heinz Mallet. La prétention affichée est bien de retrouver une *vérité* du merveilleux [18], occultée par le ciblage du jeune public. L'opération a d'ailleurs si bien réussi qu'en 2010, un éditeur chinois s'y est trompé, provoquant un scandale en commercialisant, en guise de contes des frères Grimm, une traduction de Kiryū Misao [19].

Le grand lifting

En butte à un sévère procès en mièvrerie, le merveilleux peine en fait à trouver sa place dans le paysage culturel de la seconde moitié du xxe siècle. En 1987, une sitcom d'ABC, *The Charmings*, s'en amuse en projetant Snow White, son époux de prince, leurs deux enfants et l'Evil Queen, flanquée de son miroir et d'un nain, dans une maison moderne de la banlieue de Los Angeles. Le décalage entre l'univers des contes et le mode de vie américain devient une source intarissable de gags et de quiproquos avec des voisins interloqués. La féerie apparaît proprement *déplacée*, sympathique mais rétrograde, dans un environnement qui ne la comprend plus. À part se tourner vers les adultes, l'époque ne trouve guère d'autre alternative que l'humour pour renouveler les enchantements de l'enfance. Briser les rêves ou en rire, tels sont l'alpha et l'oméga des réécritures, dès lors qu'elles n'entendent pas emboîter le pas aux productions des studios Disney. L'influence de ces dernières, même mâtinée d'emprunts aux cartoons de la Warner Bros., est particulièrement sensible dans les adaptations animées des contes d'Andersen qui fleurissent au Japon durant toute la période : les longs-métrages *Anderusen monogatari* [20] de Kimio Yabuki (1968) et *Anderusen dōwa ningyo hime* [21] de Tomoharu Katsumata (1975) ; les séries télévisées *Anderusen monogatari* [22] de Masami Hata pour Mushi Productions (1971) ou *Oyayubi hime monogatari* [23] de Hiromitsu Morita et Jim Terry (1992-1993). La principale originalité est précisément dans le choix du corpus et le respect de son ambiance souvent

M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

mélancolique ; elle consiste à oser représenter la mort de la petite fille aux allumettes ou la fin émouvante de la petite sirène. C'est d'ailleurs cette *vérité* qui sera saluée par un certain public occidental. Au total, l'hégémonie esthétique de la firme de Burbank est telle sur l'empire du merveilleux qu'elle n'incite guère qu'à l'imitation ou à la réaction, dans un champ clivé entre grand public familial et lecteurs ou spectateurs avertis. Le xxie, en revanche, a pleinement profité de l'émergence des adolescents et des jeunes adultes dans l'économie de la réception pour faire tomber cette barrière, tout en conservant bien sûr une production spécifique pour l'enfance, qui a suivi le mouvement en fonction de ses codes spécifiques.

En 2001, les studios DreamWorks donnent un sérieux coup de vieux à la féerie traditionnelle avec *Shrek*, adapté d'un récit illustré de William Steig, paru en 1990. La parodie, alliée à l'humour scatologique et à quelques blagues grivoises vise spécifiquement un public sorti de l'enfance, pressé de profaner ce qui naguère l'émerveillait. Comme Shrek entame sa quête pour chasser de son marais le peuple féerique qui s'y est réfugié, les spectateurs rompent dans un éclat de rire avec l'imaginaire disneyen, convoqué par la présence au casting de ses personnages emblématiques : Blanche Neige et les sept nains, Pinocchio, Clochette, Cendrillon, les trois marraines d'Aurore, les Trois Petits Cochons, tant d'autres encore, croisés dans les *Silly Symphonies*. Jeffrey Katzenberg, cofondateur de la firme avec Steven Spielberg, adresse ainsi un magistral pied de nez à la Walt Disney Company qui lui avait refusé, quelques années plus tôt, le poste de Chief Operating Officer, provoquant sa démission. Le pitch du film explicite sa raison d'être esthétique et commerciale : faire table rase du passé et de ses stéréotypes. Sur le terrain mouvant du marécage de Shrek, c'est à une véritable refondation du merveilleux que procèdent Andrew Adamson et Vicky Jenson, les réalisateurs.

À l'été 2002 **[24]**, paraissent chez Vertigo les premiers épisodes des comic books *Fables*, conçus par Bill Willingham et réalisés en collaboration avec divers dessinateurs. Le merveilleux cède le pas à l'urban fantasy par un transfert du personnel des contes dans un immeuble new-yorkais, où ils vivent sous couverture. Bigby Wolf, le Grand Méchant Loup, mène l'enquête comme dans un roman noir sur la disparition de Rose Red, dont l'appartement porte toutes les traces d'un crime sanglant. Les histoires originelles n'offrent plus qu'un répertoire d'attributs et de relations, mis à profit dans une diégèse pour laquelle les enchantements sont de l'histoire ancienne, prétexte à intrigues mondaines. La création fonctionne sur le modèle de l'écriture à contrainte : Willingham invente aux personnages une biographie nouvelle tout en respectant ce que le lecteur connaît d'eux. Le cadre enchâssant y invite, puisqu'ils sont censés avoir quitté leur terre natale à la suite de son invasion.

La féerie offre de longue date un répertoire de rôles que des figures iconiques de la jeunesse **[25]** endossent à leur guise. En 1947, Mickey, Donald et Goofy reprennent l'histoire de Jack et le haricot magique dans une séquence de *Fun and Fancy Free*, tout comme, en 2002, Barbie prête ses traits à Rapunzel. Des compilations comme le *Hello Kitty's Furry Tale Theater* (1987) ou le *Muppet Classic Theater* (1994) puisent à l'envi dans les *Kinder- und Hausmärchen*. Leur titre l'indique : tout se passe comme au théâtre, la tradition fournissant des emplois aux contours prédéfinis. La fantaisie s'exprime bien sûr, mais sans nuire à la reconnaissance du canevas d'origine. La règle est au respect d'une sorte de pacte d'adaptation. Bill Willingham renverse ce principe : ce sont les personnages de contes qui font office d'icônes et s'évertuent, en dépit de leur différence, à mener dans notre monde une existence ordinaire. L'horizon d'attente est déplacé de l'intrigue aux caractères. On renoue avec certaines audaces que se permettaient les *Fractured Fairy Tales*, à ceci près que le comique cède le pas à l'aventure. Par rapport aux hypotextes, considérés comme réalité fictionnelle de référence, on passe, en termes de statut des protagonistes, d'une forme de *mode mimétique bas*, voire de *mode ironique*, tous deux propices au burlesque, au *mode romanesque* qui met en scène « des personnages supérieurs en degré aux êtres humains et à leur environnement **[26]** », en l'occurrence le milieu citadin dans lequel il sont transférés. On reconnaît un topos des comics dans ce nouvel avatar : conformément au cadre éditorial qui préside à leur naissance, c'est en superhéros que Bill Willingham retravaille les habitants de Fabletown **[27]**, sur le mode du cross-over **[28]**. Leur cohabitation secrète avec les "Mundys", autrement dit les gens comme vous et moi, rappelle par ailleurs celle des sorciers avec les "Muggles" dans la saga *Harry Potter* de J.-K. Rowling. Les jeunes lecteurs sont en terrain de connaissance.

Le souffle de l'épopée

Les téléspectateurs qui ont suivi, de 1987 à 1990, les épisodes de *Beauty and the Beast* peuvent tout autant retrouver des accents familiers : là aussi une communauté magique subsistait en plein Manhattan, dans les sous-sols de Central Park. La série de Ron Koslow peut à bon droit passer pour pionnière en la matière. On lui doit notamment d'avoir annexé le merveilleux à l'empire de la sérialité où règnent rebondissements et cliffhangers. Son remake en 2012 témoigne d'ailleurs qu'elle préfigurait, quoique dans un registre nettement plus poétique, la vogue contemporaine d'une féerie tous publics, alliant surnaturel et action dans un décor souvent hybride, où les espaces référentiels jouxtent les terres enchantées. Sur le plan esthétique, ce qui se joue à la faveur de cette mutation, c'est un brouillage générique des frontières du merveilleux et du fantastique ; ou plutôt, c'est l'application au personnel folklorique de ce brouillage inhérent à la low fantasy. Sur le plan diégétique, c'est la greffe de la féerie et de l'imaginaire héroïque, avec sa logique d'affrontement entre des forces contraires. Comparer les deux versions de la série *Beauty and the Beast* permet de mesurer la différence. En 2012, la Belle n'est plus avocate, mais lieutenant à la brigade criminelle. Vincent, la Bête, apparaît moins comme l'ange gardien de la Belle que comme l'auxiliaire de sa lutte contre la criminalité, et n'a plus rien d'un poète mystique aux traits léonins. Dernier survivant d'un programme génétique de super-soldats, il n'est bestial que lorsqu'il devient agressif. Son animalité fait penser à Batman **[29]** bien plus qu'au héros de Madame Leprince de Beaumont ou au Fantôme de l'Opéra qu'évoquait son profil en 1987.

C'est un merveilleux de combat, un merveilleux herculéen qui s'est mis en place. C'est ainsi que Blanche Neige chevauche avec une armée à l'assaut du château de sa marâtre dans *Snow White and the Huntsman* de Rupert Sanders (2012), ou qu'Hansel et Gretel deviennent chasseurs de sorcières dans un film éponyme de Tommy Wirkola (2013). C'est ainsi qu'au sommet de sa puissance, un supervillain comme Gepetto, dans *Fables*, invente une figure majestueuse et inquiétante d'empereur en armure pour assurer son pouvoir tentaculaire **[30]**. Le pouvoir occulte qu'il s'est octroyé en remplaçant un à un tous les puissants par ses pantins animés métaphorise sans mystère les manœuvres mafieuses de l'impérialisme économique ; ses armées de marionnettes évoquent irrésistiblement notre robotique guerrière et le mythe du supersoldat ; mais la représentation archaïque qu'il donne de l'autorité ainsi acquise la ramène à sa valeur archétypale : il est

l'éternel chevalier noir, de la couleur qu'il attribue sans surprise à son double. Son successeur dans la saga se reliera au même imaginaire par son seul nom : Mr Dark. Ainsi nos modernes féeries rejouent-elles l'éternelle lutte cosmique de la lumière contre la nuit.

Les frères Grimm, à la faveur de ce mouvement, sont eux-mêmes entrés dans la légende aux côtés de leurs personnages. Ils apparaissent en charlatans exorciseurs, bientôt confrontés à de vrais envoûtements dans le film de Terry Gilliam, *The Brothers Grimm*, sorti en 2005. En 2011, la chaîne NBC lance *Grimm*, une série de fantasy policière mettant en scène leurs descendants en chasseurs de monstres ; on apprend du même coup que les célèbres compilateurs ont jadis tiré leurs récits de leur propre expérience. Dans les romans de Cameron Jace, les séries *The Grimm Diaries* et *The Grimm Diaries Prequels*, entamées en 2012, on apprend que les deux frères ont jadis jeté un sort aux Immortels, les enfermant dans un sommeil qu'ils espéraient éternel. Mais ils se réveillent une fois tous les cent ans, et les Bons essaient d'en profiter pour révéler la vérité sur les contes de fées, les Méchants pour la dissimuler et se venger de notre monde.

L'axiologie des contes s'est amplifiée en lutte manichéenne, retrouvant du même coup, sur fond de surnaturel, les codes de l'épopée chrétienne. De là l'ostentation du symbolisme diaïrétique dans la version que Tim Burton a donnée d'*Alice in Wonderland*, en 2010. Inspirée d'une illustration de sir John Tenniel, retravaillée dans l'esprit des jeux vidéo, l'héroïne en armure, affrontant le Jabberwock épée Vorpal en main, a tout d'un preux chevalier affrontant un dragon. Pour son second voyage à Wonderland, le scénario de Linda Woolverton enrôle Alice dans une quête dont l'enjeu n'est autre que le triomphe des forces du Bien, rangées derrière la Reine Blanche, contre celles du Mal incarnées par la Rouge. L'intrigue se politise à travers l'opposition des deux souveraines, dans laquelle on retrouve une déclinaison sociétale de l'antithèse caractéristique du régime diurne de l'imaginaire. Elle se spiritualise conjointement en se centrant sur l'attente du « Frabjous Day » de la libération, annoncé par l'Oraculum qui prophétise l'histoire du monde souterrain. Elle se fait messianique, avec une Alice en Élue. Et, dans l'histoire enchâssante, il faut bien sûr comprendre son renoncement au mariage comme une rupture avec les clichés de la féerie. Une série comme *Once Upon a Time*, gigantesque cross-over de l'univers Disney signé par Edward Kitsis et Adam Horowitz, retrouve de même les topoï de l'épopée en convoquant, dans sa saison 5, la légende arthurienne et le thème de la catabase. Il n'est pas jusqu'à une franchise comme *My Little Pony* qui n'ait suivi cette pente sur le segment des programmes enfantins. Les dessins animés de la quatrième génération, amorcée en 2010, allient en effet une posture édificatrice appuyée, avec une leçon à la fin de chaque épisode des deux premières saisons, et un arc narratif structuré autour du combat de Twilight Sparkle contre Nightmare Moon, la licorne de la nuit, jalouse de la lumière du jour. La transposition lumineuse de l'opposition axiologique participe de son élargissement épique.

Un regain de morale

Cette évolution a incontestablement été favorisée par le succès de la fantasy. C'est très net dans les scènes de bataille d'un film comme *Maleficient* de Robert Stromberg, où les arbres vivants rappellent les Ents de Tolkien filmés par Peter Jackson. Mais sans doute est-elle aussi redevable à l'évolution des mentalités dans l'Amérique du xxie siècle, avec un retour en force de la morale et des valeurs dans la jeunesse **[31]**. Elle s'est en tout cas accompagnée d'un renouveau de l'édification avec le début des *Grimm Fairy Tales* de Ralph Tedesco et Joe Tyler, des comic books de dark fantasy au trait glamour **[32]**, publiés par Zenescope Entertainment. Le procédé de départ consiste à mettre en parallèle un drame de la vie et un conte de fées revisité. Dans les tout premiers volumes, « Le Petit Chaperon rouge » encourage une vierge à rompre avec un boyfriend trop pressant (no 1), « Hansel et Gretel » met les fugueurs en garde contre le risque de tomber en de mauvaises mains (no 3), « Rumpelstiltskin » soutient le désir d'enfant d'une jeune-fille que son petit ami pousse à vendre leur bébé comme mère-porteuse (no 4). L'idée sous-jacente, soutenue et mise en pratique par Sela Mathers, une jeune professeur de Lettres bientôt vêtue en super-héroïne à lunettes **[33]**, c'est que les sagesses anciennes gardent toute leur actualité : « Il y a toujours une vérité dans les contes de fées. Tout dépend des questions que tu te poses **[34]** », déclare-t-elle à l'adolescente à qui elle vient de raconter l'histoire de la sorcière mangeuse d'enfants, pour la convaincre de regagner avec son frère le domicile familial. La série se livre à une forme de défense et illustration de la littérature, entendue comme mémoire d'un patrimoine fictionnel. Par-delà une certaine raideur didactique, la plongée dans les histoires du temps passé suscite une introspection qui fonctionne un peu à la manière d'une psychanalyse du contemporain. Morale et épopée vont de pair dans cette saga graphique. On apprend, au fil de volumes, que Sela Mathers n'est humaine qu'à demi et que son livre de contes lui a été confié pour contrecarrer les menées d'un supervillain associé au démon, dans le contexte d'une vaste guerre entre le Bien et le Mal, qui fait rage au sein d'un multivers. Conçue de la sorte, la portée édificatrice des contes de fées n'est que l'écume terrestre, la part humaine d'une lutte épique aux dimensions eschatologiques.

La stratégie de Sela Mathers déconstruit les procédés de modernisation par lesquels la coutume s'est installée de transposer les contes de fées dans une époque historique, de préférence assez proche, souvent contemporaine du temps de l'écriture. Au cinéma, on songe au *Bluebeard* d'Edward Dmytryk et Luciano Sacripanti qui, en 1972, faisait du monstre éponyme un baron autrichien des années 30, héros de la Grande Guerre et membre de la S.A. ; ou encore à *Freeway* de Matthew Bright, qui démarquait en 1996 l'histoire du Petit Chaperon rouge en rapportant la cavale d'une adolescente paumée, victime d'un riche tueur en série alors qu'elle part chercher refuge chez sa grand-mère. En littérature, on peut évoquer *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival* de Louise Murphy (2003), où deux enfants juifs polonais dissimulés dans les bois, pendant la Seconde Guerre Mondiale, sont pris en charge par une vieille excentrique que tout le monde appelle la "sorcière". Les quatre comédies de la série *A Cinderella Story* sorties entre 2004 et 2016 témoignent de la vitalité de cette inspiration. L'article indéfini du titre revendique, au nom de la plasticité du conte, le droit de glisser dans le rôle principal des orphelines d'aujourd'hui, qui rencontrent le prince Charmant sur internet, à un concours de danse, une compétition de chant ou une audition pour une comédie musicale.

En décomposant les mécanismes intertextuels de ces adaptations, Sela Mathers fait apparaître qu'ils sont à double sens. Le folklore contenu dans son livre magique n'est en effet pas celui que l'on connaît : « C'est la version originale… très différente de l'histoire que vous avez pu entendre dans votre enfance **[35]** », lance-t-elle, par exemple, à propos de son Blanche Neige. On reconnaît l'argument de vérité, prétexte de tous les

renouvellements. En l'espèce, il attire l'attention du lecteur sur les aménagements opérés pour rendre efficientes ces « allégories morales [36] ». Si les contes nous parlent du présent, c'est parce qu'on les fait parler en leur posant les bonnes questions. Leur socialisation instaure entre tradition et actualité une interaction réciproque : l'*original* dont se réclame Sela n'est de fait qu'une version appropriée à son propos. L'*origine* à laquelle elle remonte n'est pas à entendre du point de vue de l'érudition historique, mais comme source de sens. Sela ne prétend rien d'autre, au fond, que redonner aux fées leur fonction *originelle* en leur rendant le pouvoir d'infléchir le destin des mortels. Comme l'origine mythifiée est censée enrichir les contes d'un sens plus pur, plus sensible, l'élaboration de celui-ci implique une continuelle révision de leur matière.

Lorsque Daniel Barnz, dans *Beastly* (2011), s'empare de la Belle et la Bête pour donner une bonne leçon à un gosse de riche aussi beau que vaniteux, aussi imbu de lui-même que populaire dans son lycée, il ne se contente pas d'actualiser le personnage, il interroge en même temps une malédiction sur laquelle la tradition est fort peu diserte. Cela passe par un recentrage de la fiction sur la Bête et un approfondissement de sa psychologie : c'est le parcours d'une âme que l'on est invité à suivre, de sa damnation à sa rédemption. Alors qu'on est habitué à suivre la lente éclosion de l'amour dans le cœur de la Belle, on s'intéresse ici à sa quête douloureuse par un monstre menacé de garder son apparence hideuse s'il ne peut, en un an, conquérir une jeune fille. On a en somme affaire à une réécriture en miroir, qui teinte de sentimentalisme le procès féministe des discours misogynes sur le physique des femmes. Les contes ont pour ceci pour eux qu'ils fournissent à l'imagination des canevas moraux aussi intuitivement décryptables qu'aisément transposables.

Le sens du signal

Le signe est arbitraire, le symbole est surdéterminé, la sémiotique de l'intertextualité féerique oscille entre ces deux pôles. Elle opère selon le principe du signal, entendu comme « signe (simple ou complexe) intentionnel, c'est-à-dire produit intentionnellement par l'émetteur, et dont l'intention est donnée à reconnaître au récepteur [37] ». Elle est affaire non de langage, mais de communication. C'est dans la reconnaissance de l'intention que réside son processus de sémantisation. Plus précisément, la trace d'une intention induit une réception interprétative qui, par elle-même, est productrice de sens. La série animée *Fairy Tale Police Department* de Ron Isaak et Leora Kamenetzky (2002-2003) éclaire ce mécanisme en conduisant les policiers chargés de préserver l'intégrité des contes à considérer leur modification en termes d'indices et de mobiles. Ainsi, lorsque la pomme dans laquelle doit croquer Blanche Neige est dérobée, l'enquêtrice est-elle amenée à réviser son opinion sur l'innocence des nains lorsqu'elle apprend qu'ils lui font faire le ménage, la lessive et la cuisine. Ils se retrouvent au premier rang des suspects parce qu'ils ont tout intérêt à ce qu'elle reste à leur service [38]. Le larcin par lequel ils changent l'ordre des choses signale le machisme qui leur a été si souvent reproché par la critique, et réhabilite dans une certaine mesure l'Evil Queen, qui n'est plus que l'instrument du bonheur de sa victime. La signification d'un conte n'est donc fixée ni par la convention, ni par la tradition, mais par l'interaction entre une situation fictionnelle et la conscience d'une intention soumise à l'interprétation. Au final, l'effet d'une réécriture *originale* peut être rapproché de celui de l'image surréaliste, telle que la définissait Pierre Reverdy : plus le rapport entre le signal intertextuel et la situation fictionnelle est lointain et juste, plus la fable porte – plus elle a de profondeur sémantique et de réalité poétique.

En 2015, les téléspectateurs de Disney Channel font la connaissance des progénitures de leurs personnages préférés dans le téléfilm *Descendants* de Kenny Ortega. L'action se situe dans le royaume d'Auradon, où tous les Gentils vivent heureux après avoir relégué leurs antagonistes sur une île, au large. À la veille de son couronnement, le fils de la Belle et de la Bête, Benjamin, décide, en signe d'apaisement, d'inviter quatre Méchants en herbe à étudier au collège de la ville. Bien décidés, au début, à profiter de l'occasion pour montrer à leurs parents qu'ils sont aussi mauvais qu'eux, ils sont rapidement conquis par cette nouvelle vie et ses valeurs, si bien que Mal, la fille de Maleficient, finit par renoncer à exécuter le plan machiavélique de sa mère, pour filer le parfait amour avec le nouveau roi. Sur le ton de la comédie de mœurs, le scénario aborde en chansons le problème des ghettos et les questions d'éducation. Mais il s'agit en outre, pour la Walt Disney Company, d'un produit de lancement, chargé d'introduire un nouveau concept : le shortcom d'animation *Descendants: Wicked World* commence en septembre, moins de deux mois après la première diffusion du téléfilm. Lu sous cet angle, la fable sociale se double d'une dimension métafictionnelle touchant l'invention en féerie et la mission dont se sentent investis les conteurs contemporains par rapport à leurs aînés. C'est du reste en termes littéraires que le finale, « *Set It Off* », évoque la situation : « Rois et reines, / C'est à nous, debout ! / À nous d'écrire le livre, / L'histoire de nos vies [39] ! » L'intention qui se dégage de la métaphore n'est pas difficile à interpréter : personnages et auteurs sont dans le même bateau. Tout comme Mal, pour s'épanouir, sort de la trame narrative dans laquelle l'emprisonnait sa mère, les nouveaux contes de fées doivent s'affranchir de leur héritage s'ils veulent le perpétuer en continuant à parler aux jeunes : « Soyez vous-mêmes / Oubliez l'ADN [40] », lance à ses camarades de toutes origines celle qui personnifie la désobéissance salutaire.

À son lancement en 2013, la web série *Ever After High*, diffusée par Mattel sur You Tube, allait dans le même sens en utilisant les mêmes termes. Raven, la fille de l'Evil Queen, y prétend « écrire [s]a propre destinée [41] » au risque de bouleverser celle des autres, à commencer par Apple White, la fille de Blanche Neige, chef de file des "Royals" qui ne demandent qu'à perpétuer l'histoire de leurs parents. La comparaison avec l'écriture apparaît d'autant plus signifiante que les désirs d'émancipation de Raven, bientôt partagés par les autres "Rebels", font écho à une chicane métaleptique entre un conteur, enthousiaste à l'idée des changements, et une conteuse qui les redoute. Et comme pour s'assurer que l'on saisisse bien l'importance de leur querelle, elle était mise en valeur par le titre de la première compilation pour la télévision : *A Tale of Two Tales*. Les conteurs, comme les élèves, se répartissent donc en deux camps : les "Royals", légitimistes, attachés à la tradition, ceux dont les appréhensions justifiaient, dans *Fairy Tale Police Department*, la création d'une brigade chargée de veiller à ce que rien ne change ; et les "Rebels", partisans de laisser la nouvelle génération agir à sa guise, sans se tenir tenue par son héritage. Le débat est tranché par un arc narratif du *Chapter 3* [42]. À Ever After High, chaque promotion rédige un journal de son année sur un gland-USB que l'on plante à la fin, en grande cérémonie, dans le Verger de l'Héritage (Legacy Orchard). Il y donne aussitôt naissance à un nouvel arbre des contes . L'allégorie est un peu alambiquée, mais elle traduit à l'intention des digital natives une représentation bien connue du patrimoine féerique. Toujours est-il qu'Apple et Raven se portent volontaires pour écrire ensemble le récit de leur scolarité. Leur collaboration ne va pas sans difficultés, mais elle arrive à son terme à la satisfaction de tous. Cette exercice d'écriture à quatre

mains réconcilie la tradition et l'invention, la féerie et le romanesque. Il revendique une forme de filiation qui ne soit pas répétition mais continuation, au sens médiéval du terme. Pour les conteurs d'aujourd'hui, le legs ne doit pas représenter une contrainte, mais un défi.

Une rupture générationnelle

La socialisation des fictions mainstream, parce qu'elle vise l'adhésion du plus grand nombre, est révélatrice des grands mouvements d'opinion qui traversent leur cible commerciale. De ce point de vue, le renouveau de la féerie, jusque dans sa composante édificatrice, exprime à l'évidence un besoin de repères. Si enthousiastes que soient les filles d'Auradon pour chanter en chœur « Le Bien est le nouveau Mal » et « Le Mal est le nouveau Bien **[43]** », elles ne font qu'exprimer le malaise d'une génération déboussolée. En tendant la main aux enfants des bannis, le prince Ben conteste les certitudes morales de son père, comme le fait Mal en désobéissant à sa mère. Qu'ils soient bons ou qu'ils soient méchants, qu'on les admire ou qu'on les craigne, les parents n'apparaissent plus qualifiés pour fixer les valeurs et les comportements d'une jeunesse qui se cherche. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le retour en force des contes de fées dans les fictions grand public du xxie siècle soit en partie dû à ce qu'elles font écho, en matière d'héritage esthétique et éthique, aux préoccupations de la jeunesse concernant ses liens avec les générations précédentes.

Parce qu'ils ne reconnaissent plus d'autorité incontestable, les adolescents en sont réduits à explorer par eux-mêmes les limites entre le Bien et le Mal. Les réécritures féeriques enregistrent cette évolution en substituant à des préceptes qui ont fait leur temps une morale de la responsabilité. Sela Mathers en explique les ressorts dans une série de récitatifs, au dénouement de *Goldilocks and the Three Bears* : « Tout le monde pense mériter une seconde chance. Mais il n'y a pas de bouton "Rembobinage" dans la vie. | Pour chaque acte qu'on commet, il y a des conséquences auxquelles il faut faire face. | Des conséquences qui peuvent être désastreuses. | Tout le monde pense mériter une seconde chance. Tout le monde n'en a pas une **[44]**. » L'insistance sur le thème de la « seconde chance » tient à la place centrale qu'il occupe dans l'imaginaire américain : il s'agit de distinguer la vie réelle du mythe national. La morale se résout en prise de conscience, sur le modèle de celle qui saisit Mal, alors qu'en préparant la revanche de sa mère, elle imagine d'une voix hésitante que « les villains vont enfin envahir Auradon, et commencer à piller […] et détruire tout ce qu'il y a de bon et de beau **[45]** ». Maleficient, dans le film de Stromberg, fait quant à elle l'expérience douloureuse d'une décision imprudente en échouant à révoquer le sort qu'elle a jeté à Aurore, dans son berceau. La fée meurtrie ne pouvait certes anticiper qu'elle s'éprendrait d'une enfant alors détestée ; mais elle a présumé de sa résolution en obérant l'avenir. L'irrévocable ne se prononce pas à la légère.

L'attrait pour le merveilleux tient sans doute en partie à ce que le cliché des fins heureuses rencontre les aspirations au bonheur individuel. Dans un monde où il ne s'agit plus de respecter des codes établis, cela passe avant tout par des choix déterminants. C'est tout le sens de la structure diégétique par laquelle Tim Burton envoie son Alice à Wonderland entre la demande en mariage de lord Hamish Ascot et sa réponse. Vaincre le Jabberwock lui donne l'assurance nécessaire pour opposer un refus catégorique à une alliance que toute la bonne société approuve : « Je suis désolée, Hamish, je ne peux pas vous épouser. Vous n'êtes pas l'homme qu'il me faut **[46]** », lui oppose-t-elle sans détour. En retournant à Wonderland, l'héroïne s'est proprement retrouvée ; elle en revient, en tout cas, bien résolue à prendre son destin en main : « Je t'aime Margaret, mais c'est ma vie. Je déciderai moi-même ce que je dois en faire **[47]** », explique-t-elle à sa sœur aînée, qui avait tout arrangé en fonction de ses propres critères. Avec les quatre *Cinderella Stories*, l'encouragement à s'accomplir touche au développement personnel. L'essentiel est d'aller au bout de ses rêves, de ne céder à aucun fatalisme, de ne se laisser arrêter par aucun préjugé, de croire en soi-même et en son talent. Déclinée de toutes les manières, l'idée générale est que chacun est maître de sa vie et responsable de son destin. Que chacun peut, en somme, être à soi-même sa bonne fée, à condition de bien se connaître et de s'accepter. La véritable épopée de ces contes revisités n'est autre, tout bien considéré, que la quête de son identité.

De là, sans doute, la place de choix que les fées se sont octroyées dans les fictions à destination des petites filles, alors que le marché culturel renforçait, au tournant du siècle, la segmentation genrée de ses produits. Dans le sillage des magical girls, le magazine italien *Topolino* introduit en avril 2001 *W.I.T.C.H.*, une BD écrite par Elisabetta Gnone, dessinée par Alessandro Barbucci et Barbara Canepa. Cinquante-deux épisodes animés seront produits entre 2004 et 2006. La maîtrise des éléments qui distingue les cinq filles du groupe en fait autant de fées de la nature. Ensemble, elles luttent pour empêcher le Mal de conquérir le monde parallèle de Meridian avant de déferler sur le nôtre. Leur succès international est tel qu'elles seront même adaptées en manga. En France, le groupe Disney auxquelles elles appartiennent débaptise pour elles *Minnie Mag*, qui devient *W.I.T.C.H. Mag* de 2002 à 2012 : leur féminité héroïque supplante ainsi l'image très lisse de l'éternelle compagne de Mickey. En 2003, la firme reprend la recette avec *Winx Club* et ses écoles de magie. En 2005, une nouvelle approche se met en place via la création de la franchise *Disney Fairies* qui donne la vedette à Tinker Bell, la fée de Peter Pan, à travers une série de romans et de jouets. Trois ans plus tard, elle est à l'affiche d'un premier long métrage animé, dans son rôle de fée bricoleuse. Alors que *W.I.T.C.H.* et *Winx Club* se relient au mouvement du Girl Power **[48]** qui réconcilie l'action et les stéréotypes de genre en mettant en scène des héroïnes aussi coquettes que vigoureuses, la figure de Tinker Bell, reconfigurée pour la circonstance, participe d'un féminisme plus classique : elle dénonce les clichés en les transgressant. À côté de la gamme *Disney Princess*, lancée en 1999, *Disney Fairies* est venue installer la fée comme icône alternative de la féminité juvénile.

À la même époque, Mattel a d'ailleurs emprunté le même chemin avec *Barbie: Fairytopia* (2005), puis *Barbie: Mariposa and her Butterfly Fairy Friends* (2008). Qu'elle soit Elina, la fée née sans ailes, ou Mariposa, la servante rêveuse et effacée, la fameuse poupée tourne à chaque fois ses faiblesses en atouts et se distingue par une persévérance, un courage et une abnégation qui lui permettent de sauver les royaumes enchantés contre d'odieuses machinations. Loin de flatter le culte des apparences, ces films instaurent une morale du mérite et invitent leurs spectatrices à prendre confiance en elles-mêmes. Tandis que la princesse figure un idéal d'héritière, la fée valorise les qualités personnelles.

*
* *

Le merveilleux fonctionne comme un langage avec son lexique – les personnages, leurs attributs, les décors – et sa grammaire – les histoires. Ses évolutions racontent celles de son temps avec une acuité d'autant plus vive qu'elles s'inscrivent de façon naturelle dans une perspective de long terme. Les inflexions et les ruptures, les innovations comme les reprises, sont d'autant plus repérables qu'elles se détachent, pour ainsi dire, sur un fond de pratiques antécédentes. L'étude culturelle de ces phénomènes à l'époque contemporaine s'inscrit dans une approche sociohistorique, que le contexte de la mondialisation des productions de masse favorise en affranchissant pour partie de leurs contextes nationaux les œuvres plébiscitées de par le monde **[49]**. On a vu la place qu'Andersen a occupée, à partir de 1968, dans les productions japonaises ; on a vu les magical girls, démarquées d'une série américaine familiale, inspirer à leur tour des créateurs européens travaillant sous licence Disney, pour revenir habillées en manga au pays du soleil levant. Il ne s'agit pas de nier les ancrages locaux, mais ils se voient subsumés par ce qui assure les succès cosmopolites. Tout est affaire de plus grand dénominateur commun. Les enjeux sociétaux peuvent bien varier d'un continent à l'autre, même d'un pays à l'autre, la réception internationale témoigne que ces fictions apparaissent partout suffisamment en phase avec les mentalités du public pour susciter l'adhésion à leur discours. Cela tient sans doute à ce qu'elles sont centrées sur des problématiques plus générationnelles que culturelles, comme l'identité de genre ou la rupture avec l'héritage parental. Le ciblage des adolescents et des jeunes adultes est évidemment impliqué dans la réussite de cette stratégie. Il y a une vraie convergence entre la strate du public visé, les intérêts commerciaux et le traitement réservé aux fées.

Notes

[1] Je me permets sur ce point de renvoyer à une précédente étude : Christian Chelebourg, « La Quadrature du conte : la féerie en France au temps du Romantisme (1800-1848) », *Romantisme*, no 170, 2015-4, *Le Merveilleux*, p. 35-48.

[2] Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

[3] Je reprends l'expression à Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

[4] Voir entre autres Albert Wesselski, « Märchen des Volkes und der Literatur », p. xi-xxiii, in *Märchen des Mittelalters,* Berlin, Stubenrauch, 1925.

[5] A.J. Jacobs, *Fractured Fairy Tales*, 01x20, *Little Red Riding Hood* © Jay Ward Productions, 1960. Diffusé le 07/05/1960.

[6] A.J. Jacobs, *Fractured Fairy Tales*, 01x18, *Sleeping Beauty* © Jay Ward Productions, 1960. Diffusé le 29/04/1960.

[7] Notons qu'à cette époque, *Rocky and His Friends* – titre initial du *Rocky and Bullwinkle Show* – est diffusé sur ABC, une chaîne déjà très étroitement liée à Disney. Les studios lui fournissent entre autres la série *Zorro* et l'émission hebdomadaire *Disneyland*, présentée par Walt en personne, en contrepartie du financement du parc d'Anaheim. Qu'un épisode satirique de ce type puisse passer à l'antenne dans ce contexte témoigne, de la part du magnat, d'un solide sens de l'humour et de l'autodérision.

[8] Qu'on se rappelle la célèbre citation : « La femme, c'est *La Belle au bois dormant*, *Peau d'Âne*, *Cendrillon*, *Blanche Neige*, elle reçoit et elle subit. » (Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, II, *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p. 44).

[9] « if there's a beast in men, it meets its match in women too. » (Neil Jordan, *The Company of the Wolves* © Palace Productions, 1984, 00:36:20).

[10] Disponible sur You Tube [consulté le 06/01/2017].

[11] « But this is no fairy tale ».

[12] « the twilight world which lies between the pages of any fairy tale ».

[13] « to kill the dreams of childhood ».

[14] Voir, pour ne citer qu'un seul cas, la parodie pornographique de Michel Caputo, *Blanche-Fesse et les sept mains* © Zoom 24, 1981.

[15] La série des films consacrés à Chucky avait commencé en 1988 avec *Child's Play* de Tom Holland. Elle s'était déjà poursuivie avec *Child's Play 2* de John Lafia (1990) et *Child's Play 3* de Jack Bender (1991).

[16] R.-L. Stine, le célèbre auteur de romans d'horreur pour enfants, avait publié en 1993 un premier *Night of the Living Dummy* (*Goosebumps*, no 7). En mai 1995, il en publiait un second, *Night of the Living Dummy II* (*Goosebumps*, no 31), dont l'adaptation télévisée fut diffusée sur la Fox le 12 janvier 1996, dix mois avant la sortie du film Kevin Tenney le 22 novembre.

[17] Marcel Gotlib, *Rubrique-à-brac : Taume 3*, Paris, Dargaud, 1972.

[18] Voir Mayako Murai, *From Dog Bridgeroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, p. 31-32. Mayako Murai parle de "Grimm Boom" pour évoquer l'impact éditorial du recueil de Kiryū Misao au Japon. Voir son article « Before and after the "Grimm Boom": Reinterpretations of the Grimm's Tales in Contemporary Japan », p. 153-177, in Vanessa Joosen, Gillian Lathey (ed), *Grimm's Fairy Tales Around the Globe: The Dynamics of their International Reception*, Detroit, Wayne State University Press, 2014.

[19] Voir Xu Tianran, « Lurid edition of fairy tales pulled », *Global Times*, 07/12/2010, [consulté le 08/01/2017].

[20] Aux USA *The World of Hans Christian Andersen* (1971).

[21] En VF *La Petite Sirène* (1979 au Québec), puis *Marina la petite sirène*.

[22] Littéralement « Histoires d'Andersen ».

[23] Aux USA *Thumbelina: A Magical Story* (1993).

[24] Le premier volume, daté de juillet 2002, a été mis en vente un peu avant, le 8 mai de la même année.

[25] J'adapte ici aux personnages de fiction la définition des icônes culturelles comme « figures emblématiques qui jouent un rôle central dans la construction de l'imaginaire collectif et la formation du sentiment d'appartenance culturelle » (Denis C. Meyer, « Icônes culturelles : lecture textuelle et contextuelle », *Synergies Chine*, n° 6, 2011, p. 223-233, p. 224).

[26] François Jost, *De Quoi les Séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 18. La nomenclature est reprise des travaux de Northrop Frye.

[27] Mark C. Hill remarque même que la série réactive dans l'Amérique post-11 septembre l'imaginaire héroïque de la virilité combattante qui a longtemps fait le succès des comics (« Negotiating Wartime Masculinity in Bill Willingham's *Fables* », p. 181-195, in Susan Redington Bobby [ed], *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*, Jefferson-London, McFarland & Company, 2009).

[28] Le caractère transgressif de ce traitement est souligné par l'auteur lui-même à propos d'un projet de film basé sur le même principe : « You can't do that. Those are all characters from different stories, they aren't part of the same fictional universe » [Vous ne pouvez pas faire ça. Ce sont des personnages tirés d'histoires différentes. Ils ne font pas partie du même univers de fiction »], oppose un collaborateur, aussitôt viré (Bill Willingham, *Fables*, no 34, *Jack Be Nimble. Part One of Two*,05/04/2005, p. 18).

[29] Le héros de Bob Kane et Bill Finger est cité à trois reprises dans l'épisode 3 de la saison 1, et Vincent y reconnaît qu'il aimerait être Batman (Sherri Cooper-Landsman, Jennifer Levin, *Beauty and the Beast*, 01x03, *All In* © CBS Television Studios, 2012, 37:48).

[30] Voir Bill Willingham, Mark Buckingham, Steve Leialoha, *Fables*, no 40, *He's Only a Bird in a Gilded Cage : Chapter Four of Homelands*, 10/08/2015.

[31] Voir Neil Howe, William Strauss, *Millenials Rising: The Next Great Generation*, New York, Vintage Book, 2000 ; et Hal Marcovitz, *Teens, Religion & Values*, Broomal, Mason Crest, 2014.

[32] Un numéro spécial *Swimsuit*, exhibant les héroïnes en maillot de bain, est venu confirmé la tendance, en 2012.

[33] Cape noire, bustier bleu à bretelles rouges, mini-jupe et bas résille à jarretières apparaissent dans le no 22, de février 2008. Les lunettes de l'intellectuelle restent de rigueur.

[34] « There's always truth in fairy tales. It just depends on what questions you need answered. » (Joe Tyler, Ralph Tedesco, Al Rio, *Grimm Fairy Tales*, no 3, *Hansel & Gretel*, 01/12/2005, p. 26).

[35] « It's the original version -- much different than the story you may have heard as a child. » (Joe Tyler, Ralph Tedesco, Al Rio, *Grimm Fairy Tales*, no 7, *Snow White*, 01/06/2006, p. 7).

[36] « moral allegories », (Joe Tyler, Ralph Tedesco, Al Rio, *Grimm Fairy Tales*, no 10, *The Frog King*, 01/09/2006, p. 22).

[37] Nicole Everaert-Desmedt, *Le Processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Paris, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », p. 13.

[38] Voir Ron Isaak, Leora Kamenetzky, *Fairy Tale Police Department*, 01x03, *Black Day for Snow White* © Yoram Gross-EM TV, 2002.

[39] « Kings and queens, / It's our time to rise, / Write the book, / The story of our lives » (Kenny Ortega, *Descendants* © Bad Angels Productions, 5678 Production, Disney Channel, 2015, 01:47:10).

[40] « Be yourself, / Forget the DNA » (*id.*, 01:47:21).

[41] « I'm going to write my own destiny » (George Doty IV, *Ever After High : The Beginning*, ep. 04, *The Tale of Legacy Day* © Mattel Entertainment, 2013, 04:39).

[42] Voir George Doty IV, *Ever After High : Chapter 3*, ep. 12, *The Legacy Orchard* ; ep. 17, *Croquet-Tastrophe* ; ep. 21, *Tri-Castle-On* © Mattel Entertainment, 2015.

[43] Voir Jennifer Magee-Cook, Aliki Theofilopoulos, *Descendants: Wicked World*, 01x09, *Good Is the New Bad*, Bad Angels Productions, 5678 Production, Disney Television Animation, 2015.

[44] « Every one thinks they deserve a second chance. But there are no Rewind buttons in life. For every act committed there are consequences that must be faced. Consequences that can be dire. Every one thinks they deserve a second chance. Not every one gets one. » (Joe Tyler, Ralph Tedesco, Al Rio, *Grimm Fairy Tales*, no 9, *Goldilocks and the Three Bears*, 01/08/2006, p. 22-24).

[45] « the villains finally do invade Auradon, and begin to loot [...] and destroy all that is good and beautiful » (Kenny Ortega, *Descendants*, *op. cit.*, 2015, 01:20:29).

[46] « I'm sorry, Hamish, I can't marry you. You're not the right man for me. » (Tim Burton, *Alice in Wonderland* © Walt Disney Pictures, Roth Films, The Zanuck Company, Team Todd, 2010, 01:37:20).

[47] « I love you, Margaret, but this is my life. I'll decide what to do with it. » (*id.*, 01:37:30).

[48] Sur ce mouvement, voir Dawn H. Currie, Deirdre M. Kelly, Shauna Pomerantz, *'Girl Power': Girls Reinventing Girlhood*, New York, Peter Lang, 2009.

[49] Steven Swann Jones a justement pointé le risque, pour les approches sociohistoriques, de se focaliser sur des œuvres singulières, dès lors que le contexte sociétal s'avère difficile à saisir du fait de son exotisme (*The Fairy Tale: the Magic Mirror of the Imagination* [1995], New York-London, Routledge, « Genres in Context », 2002, p. 134).

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France



Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales









Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

LE MERVEILLEUX ET L'HUMAIN : *KAAMELOTT* ET LES FÉES ARTHURIENNES

Justine Breton

bretonjuju@msn.com

Docteure en littérature médiévale de l'Université de Picardie-Jules-Verne et agrégée de lettres modernes. Elle étudie l'image du pouvoir dans la légende du roi Arthur, en comparant les sources littéraires médiévales et leurs adaptations modernes. Elle a notamment publié des travaux sur l'influence de l'oeuvre de T.H. White sur la fantasy contemporaine (Harry Potter, Game of Thrones), ainsi que sur les films et séries télévisées consacrés à la légende arthurienne (Sacré Graal, Kaamelott).



Nils Blommer (1816 - 1853) - Fairies of the Meadow (1850)

La série télévisée française *Kaamelott*, créée et réalisée par Alexandre Astier et diffusée de 2005 à 2010 sur la chaîne M6, est fréquemment comparée à l'humour du groupe des Monty Python, et en particulier au célèbre film Monty Python and the Holy Grail [1]. En effet, *Kaamelott* repose en grande partie sur un processus de désacralisation burlesque, qui insiste sur le caractère faillible des traditionnels héros de la légende arthurienne : le roi Arthur, les chevaliers de la Table ronde, l'enchanteur Merlin, etc. Les personnages de fées de la série, dont la présence régulière fait écho à l'atmosphère merveilleuse déjà développée par les textes médiévaux, n'échappent pas à ce principe humoristique. En effet, malgré la prépondérance du thème guerrier dans *Kaamelott*, laquelle affiche une distribution majoritairement masculine, deux personnages féminins de fées conservent une présence aussi ponctuelle que décisive sur le plan de la narration : la Dame du Lac et la Fée Morgane. Ces deux personnages, renouvelés par l'écriture ciselée d'Alexandre Astier, apparaissent ainsi comme des figures merveilleuses héritées de la tradition littéraire médiévale, mais sont largement modifiées par un procédé d'humanisation à visée comique. Dans la série, la Dame du Lac et la Fée Morgane correspondent à une logique de mise en évidence d'un merveilleux ancré dans un univers profondément terrestre : par une reconstruction narrative, influencée également par des contraintes de production ponctuelles, *Kaamelott* conditionne le merveilleux et le féerique à des perspectives humaines, voire triviales. En ce sens, il paraît difficile d'étudier les figures de fées sans prendre en compte le personnage du roi Arthur, d'autant plus que le créateur de la série ne limite pas le processus de désacralisation à une représentation purement humoristique des personnages. La représentation des fées, tout particulièrement, ne répond pas uniquement à des enjeux de comédie, mais souligne l'arc narratif essentiel de la série : la vie et le règne d'Arthur. En effet, l'image, les traits caractéristiques et l'essence même de la Dame du Lac et de la Fée Morgane sont construits dans l'optique d'une mise en lumière de la figure du souverain.

*
* *

Dans la série, le statut merveilleux des personnages de fées est souligné dès la simple évocation de leur nom, et se trouve encore accentué par leur représentation audiovisuelle. La Dame du Lac, interprétée par Audrey Fleurot, apparaît dans les premières saisons grâce à des effets numériques ajoutés en postproduction. Sa présence est marquée auditivement par un léger et doux bruit, proche de celui émis par l'épée Excalibur lorsqu'elle est extraite de son fourreau [2]. L'ensemble de la silhouette de la fée est présentée à travers un effet de transparence, doublé d'une texture rappelant l'élément aquatique. Le personnage semble alors en permanence perçu derrière un voile d'eau. Cet effet, déjà employé par le réalisateur John Boorman dans son célèbre film *Excalibur* [3], permet d'établir une correspondance parfaite entre le nom de la Dame du Lac et son image : plus qu'un cadre spatial, l'eau apparaît comme un élément constitutif du personnage, ajoutant ainsi à son caractère merveilleux et à son image éthérée. Si ce voile aquatique tend à s'effacer au fil des saisons de *Kaamelott*, la Dame du Lac demeure toutefois marquée par un halo lumineux et une clarté bleutée, suggérant à la fois sa pureté et sa nature céleste. En effet, si dans la série cette fée est de fait associée à un lac merveilleux, évoqué en de rares occurrences, elle apparaît également comme une figure surnaturelle servant d'intermédiaire entre les êtres humains et un panthéon imprécis. Ainsi, lorsque la série retrace la jeunesse de certains personnages, la Dame du Lac apparaît aux côtés de nombreuses autres « Dames » fééeriques : Dame des Pierres, Dame des Bois, etc. Ces personnages présentent à leur tour une apparence traduisant leur nom [4]. Parmi ces êtres surnaturels, la Dame du Lac demeure la figure principale de la série, et est même intégrée à la bande-dessinée *Kaamelott*, et ce dès le premier tome, intitulé *L'Armée du Nécromant*.

À l'image lumineuse et claire de la Dame du Lac s'oppose celle bien plus sombre de la Fée Morgane, interprétée par Léa Drucker. Le personnage est marqué par une apparence volontairement mystérieuse et ésotérique, mise en évidence par ses bijoux de tête et des peintures sous les yeux évoquant des signes cabalistiques. Par ses vêtements lourds, éloignés de la fluidité de la tenue de la Dame du Lac, Morgane est ici associée au rouge foncé et au noir, lequel est encore accentué par la longue tresse de cheveux noirs portée par le personnage lors de sa première apparition. L'emploi de ces couleurs permet d'établir un contraste avec la pâleur de la fée, qui semble liée par son apparence même au monde des morts. En effet, si la série ne développe que peu le personnage de la Fée Morgane, son rôle dans la diégèse est tout de même précisé : figure principale de psychopompe dans la légende arthurienne, la fée a la tâche de conduire le roi Arthur jusqu'à l'autre monde lorsqu'il sera tué en combat. C'est d'abord dans cette perspective que le personnage apparaît dans la série [5]. Il est à noter que *Kaamelott*, contrairement à nombre d'hypotextes médiévaux, ne suggère jamais l'existence d'un lien fraternel entre Morgane et Arthur. Ici, la fée n'apparaît que dans deux épisodes, dans lesquels sa présence ne s'étend d'ailleurs même pas sur l'ensemble de la narration : dans l'épisode intitulé « La Blessure mortelle », elle est absente de la scène de prologue qui précède chaque fois le générique ; à l'inverse, dans l'épisode « La Réponse », elle n'apparaît que dans le premier acte, avant de s'effacer de nouveau. Cette apparition ponctuelle de la Fée Morgane souligne encore davantage le contraste entre ce personnage et la Dame du Lac dans l'interprétation qu'en fait *Kaamelott*. Cette répartition des deux fées semble inverser la tendance établie depuis le Moyen-Âge, où la représentation de la Dame du Lac tend à être particulièrement réduite, tandis que la figure de la Fée Morgane, souvent diabolisée, apparaît de façon légèrement plus marquée.

*

Par conséquent, si la série entretient d'importants liens diégétiques et structurels avec la littérature médiévale – française comme britannique –, elle propose également des changements fondamentaux, qui renouvellent la tradition arthurienne. Dans *Kaamelott*, les deux figures de la Dame du Lac et de la Fée Morgane se démarquent par rapport à la foule des personnages de chevaliers et de rois. Sans que cela soit mis en lumière au cours des épisodes, elles apparaissent toutes deux comme les pendants féminins des deux personnages de magiciens, Merlin et Élias de Kelliwic'h. Ces derniers, bien souvent regroupés en un duo comique, partagent la même répartition esthétique et le même contraste entre le blanc – de Merlin – et le noir – porté en permanence par Élias. Cependant, dans la série, les magiciens n'entretiennent aucune relation avec les figures merveilleuses de la Dame du Lac et de la Fée Morgane. Les personnages ne se croisent d'ailleurs jamais, à l'exception de Morgane et de Merlin, qui apparaissent tous deux aux côtés d'Arthur, puis dialoguent brièvement ensemble au cours d'un épisode [6]. La formation de duos, concept bien plus limité dans le cas des deux personnages féminins qui n'apparaissent jamais dans les mêmes scènes, demeure ici répartie de façon genrée. Ainsi, Merlin et Élias sont bien souvent présentés ensemble, dans une relation d'opposition qui

Collection Cahiers M@GM@



Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.com



constitue une importante ressource comique dans la série. Bien que la Dame du Lac et la Fée Morgane ne soient jamais représentées ensemble à l'écran, il est intéressant d'étudier ces deux fées de façon conjointe, tant du fait de leur héritage que de leur relation à la figure d'Arthur. Dans la tradition héritée du Moyen-Âge, une répartition dichotomique apparaît entre la Dame du Lac, personnage perçu positivement, et la Fée Morgane, le plus souvent associée à une image négative. Alors que la Dame du Lac demeure traditionnellement celle qui permet à Arthur d'accéder à Excalibur, comme le souligne Thomas Malory dans son *Morte Darthur* [7], la Fée Morgane apparaît dans l'imaginaire collectif sous les traits d'une sorcière aux ambitions destructrices. Cette représentation profondément ancrée dans la légende arthurienne est toutefois remise en question par Chrétien de Troyes, qui suggère dans son *Chevalier au Lion* que Morgane vient indirectement en aide à Yvain grâce à ses talents de guérisseuse [8]. La série *Kaamelott* semble en apparence reprendre ce postulat opposant la Dame du Lac et la Fée Morgane, notamment par le jeu des couleurs. Néanmoins, le rôle des deux personnages est en réalité plus complexe qu'une simple répartition manichéenne. Par ailleurs, la série renvoie clairement au talent de guérisseuse suggéré par Chrétien de Troyes lorsque Morgane remet en question la conception d'un onguent cicatrisant par l'enchanteur Merlin [9].

*

La création même des personnages ne répond pas à une optique d'opposition Dame du Lac / Fée Morgane, et ne reprend pas non plus un axe Bien-Mal. En premier lieu, il semble que le développement de ces deux figures ponctuelles de la série corresponde à une double contrainte de production, mise en place après la proposition des épisodes pilotes de *Kaamelott*. Ainsi, dans cet univers médiéval globalement masculin, il a été demandé au créateur de la série d'ajouter des personnages féminins, ainsi que des personnages plus jeunes, afin de favoriser l'identification d'un public plus large. C'est dans cette perspective que les chevaliers novices Yvain et Gauvain, mais aussi plusieurs maîtresses du roi, ont été créés. Si la Dame du Lac représente un personnage important dans les hypotextes médiévaux, *Kaamelott* développe toutefois de façon considérable sa présence dans la narration, notamment à partir de ces remarques initiales de production. De plus, le lancement de la série est accompagné de l'intégration de nombreux acteurs ponctuels, des « guest stars » qui occupent un rôle le temps d'un ou de quelques épisodes. Les premières saisons de *Kaamelott* sont particulièrement marquées par cette présence de figures extérieures. Par exemple, les personnages de Breccan – le fabricant de la Table ronde – et d'Herveig – le porte-drapeau –, sont interprétés respectivement par Yvan Le Bolloc'h et Bruno Solo [10] : l'ajout de ces personnages ponctuels permet un clin d'œil à la série *Caméra Café*, que *Kaamelott* remplace dès 2005 sur la case horaire précédant le prime-time. Le personnage de la Fée Morgane s'inscrit dans cette logique, extérieure à la narration à proprement parler : Léa Drucker apparaît dans *Kaamelott* en tant que guest star, comme le souligne le fait que son nom apparaisse juste après le générique introducteur, et non uniquement à la fin de l'épisode comme les acteurs récurrents de la série. Dans cette perspective, les contraintes de marché et l'influence des principaux producteurs modifient en partie l'orientation de la série et la création des personnages.

*

Malgré leur opposition visuelle et esthétique, la Dame du Lac et la Fée Morgane partagent de nombreuses caractéristiques, et sont intrinsèquement liées dans *Kaamelott*. C'est d'ailleurs la Dame du Lac qui annonce au roi Arthur – et au spectateur – la venue et la fonction de la Fée Morgane. Avec le sourire, elle précise : « J'ai complètement oublié de vous dire l'autre fois [...] : le jour où vous serez mortellement blessé au combat, c'est la Fée Morgane qui apparaîtra pour vous emmener agonisant mourir sur l'île d'Avalon [11]. » Par leur caractère surnaturel et leur immortalité, les deux fées entretiennent une relation détachée avec le concept de mort : l'annonce prophétique du trépas d'Arthur ne provoque par conséquent pas de réaction émotionnelle particulière de la Dame du Lac, ni de la Fée Morgane. Lorsque le roi, voyant apparaître cette dernière, refuse d'envisager la possibilité de sa mort, la fée précise avec détachement : « Je sais, c'est très triste, mais c'est la vie ça [12]. » Les deux personnages merveilleux possèdent un rôle diégétique primordial, qui n'est pas nécessairement reflété par leur présence limitée à l'écran. Toutes deux sont, chacune à leur façon, messagères des Dieux. La Fée Morgane, fidèle à la tradition médiévale, apparaît ainsi comme le dépositaire du corps d'Arthur après son combat contre son fils incestueux Mordred – personnage que la série n'évoque pour le moment jamais [13]. *Kaamelott* laisse toutefois de côté le rôle salvateur d'un souverain immortel évoqué par la tradition médiévale : selon la légende, Arthur blessé doit être soigné à Avalon, dont il reviendra lorsque l'île de Bretagne aura de nouveau besoin de lui. Dans l'épisode qui marque la première apparition de la Fée Morgane, la série privilégie une interprétation plus définitive, suggérant à la fois que le roi ne survivra pas à son départ pour Avalon, et que ce décès est d'ores et déjà fixé. La Dame du Lac annonce ainsi cette fin à Arthur : si le roi ignore les motifs de sa mort, il est toutefois assuré d'un voyage privilégié vers l'île merveilleuse d'Avalon en compagnie de la Fée Morgane.

Le rôle de messager joué par la Dame du Lac semble quant à lui plus complexe. Si le personnage est clairement lié au merveilleux médiéval, il apparaît également dans un entre-deux religieux, caractéristique de la légende arthurienne, mais aussi représentatif de cette période historique de transition entre le paganisme celte et le christianisme – auxquels *Kaamelott* ajoute le polythéisme romain encore prégnant, notamment dans la vie d'Arthur [14]. La Dame du Lac incite ainsi le roi à mener une quête pour trouver le Graal, relique associée à la foi chrétienne. Cependant, elle se fait parfois l'interprète « des dieux » : le polythéisme ne disparaît donc pas totalement sous le poids du « Dieu unique » évoqué dans la série. Arthur reconnaît lui-même ces incohérences, et s'oppose aux récriminations religieuses de la Dame du Lac : « La religion c'est le bordel ! Admettez-le. Alors laissez-moi prier ce que je veux tranquille ! Ça m'empêche pas d'la chercher, votre saloperie de Graal [15]. » Dans cette perspective, la Dame du Lac et la Fée Morgane apparaissent comme les représentantes merveilleuses d'une religion médiévale en pleine mutation.

*

Si l'origine religieuse des deux fées demeure dans le flou tout au long de la série, c'est avant tout parce que leur rôle n'est pas tant à destination de(s) Dieu(x) que des êtres humains. En effet, malgré leur apparition dans des épisodes distincts, la Dame du Lac et la Fée Morgane fonctionnent en binôme vis-à-vis du personnage d'Arthur. Dans la série, elles sont deux figures d'adjuvants, qui interviennent dans le déclenchement et l'aboutissement de la destinée arthurienne. Ce rôle est mis en scène dans *Kaamelott* de deux façons différentes : par des aides ponctuelles d'une part, et par l'organisation globale de la vie et du

M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

règne d'Arthur d'autre part. La Dame du Lac, régulièrement représentée dans la série, intervient ainsi auprès du souverain afin de le guider dans des quêtes annexes, avec plus ou moins de succès. Cette fonction de guide est directement développée dans l'épisode « La Voix céleste », où seule la voix de la Dame du Lac permet à Arthur de trouver son chemin dans un labyrinthe – le roi est ainsi le seul présent à l'écran, et entretient un dialogue avec la voix hors-champ de la fée. Cependant, cette aide sonore n'est que peu efficace : le roi se perd, la Dame du Lac se vexe et décide de ne plus lui adresser la parole, si bien que l'aventure tourne court :
Arthur : Vous me dîtes « prenez à droite ». Je prends à droite. Et après vous me dites : « je comprends pas où vous êtes. » Faut peut-être arrêter de se foutre de la gueule du monde !
Dame du Lac : Mais vous avez aucune logique, mon pauvre ami, vous avancez là-dedans à l'aveuglette, vous prenez aucun point de repère !
Arthur : Mais j'ai pas besoin, normalement, puisque vous me guidez !
Dame du Lac : Je vous guide, je vous guide… Faut bien, vous vous débrouillez comme un manche.
Arthur : Mais vous guidez que dalle alors, vous êtes encore plus paumée que moi, venez pas me la jouer […] !
Dame du Lac : Bon, moi, si c'est ça, je vous guide plus : vous vous débrouillez [16].

Si les aides de la Fée Morgane sont bien moins mises en scène dans *Kaamelott*, elles n'en restent pas moins décisives. Ainsi, c'est elle qui précise à Arthur l'étendue de ses erreurs lorsque celui-ci se sépare de la reine et prend pour nouvelle épouse la femme d'un de ses vassaux : « [À] force de se foutre de la gueule des dieux, de se mettre à la colle avec une femme de chevalier et de laisser la reine partir avec [Lancelot], on est bien d'accord qu'il y a forcément un truc qui va finir par vous tomber sur le coin de la gueule [17] ? ». Cette révélation prophétique, émanant d'une figure merveilleuse, souligne le basculement du règne arthurien et l'assombrissement de la série, jusqu'au renoncement au pouvoir d'Arthur et sa tentative de suicide. La Fée Morgane se fait l'interprète des signes naturels et surnaturels, afin d'ouvrir les yeux du roi sur ses fautes à la fois personnelles et politiques.

*

La Dame du Lac et la Fée Morgane encadrent la destinée du souverain, en agissant aux deux extrémités de son règne. En ce sens, les fées occupent dans la série deux fonctions opposées. Là où la Dame du Lac joue un rôle introducteur, en participant activement à l'éducation politique d'Arthur et en aiguillant la quête du Graal [18], la Fée Morgane est quant à elle associée à une nécessaire fonction de conclusion et de chute, puisqu'elle est censée transporter le corps mourant du roi à Avalon, marquant ainsi l'aboutissement de son règne et de son existence – ce que *Kaamelott* ne représente pour le moment jamais. L'image initiatrice de la Dame du Lac fait ainsi écho à la représentation traditionnelle d'une Marraine féérique, qui aiderait et guiderait le jeune Arthur. Dans cette perspective, les deux fées correspondent aux deux « pentes » du règne du souverain. La phase ascendante et la stabilité initiale de son parcours politique sont réservées à la Dame du Lac : elle participe à son accession au trône et à la consolidation du pouvoir du roi et des chevaliers de la Table ronde. Cependant, du fait de la proximité émotionnelle que la fée entretient avec le souverain [19], celle-ci ne parvient pas à lui venir en aide lorsqu'il sabote sa propre puissance, ainsi que ses relations personnelles. La Dame du Lac est entraînée dans la chute du roi : à cause des erreurs d'Arthur, la fée est bannie par les dieux et se trouve privée de son statut merveilleux [20]. De son côté, la Fée Morgane entretient une relation amicale mais plus distante avec le souverain, et prend en charge la phase descendante du règne arthurien : par l'évocation du livre *Les Prophéties*, elle matérialise les dangers politiques et personnels de l'attitude d'Arthur. Puis, selon la prédiction rappelée dans la série, la Fée Morgane est attendue pour marquer la disparition du roi lorsqu'il est transporté hors du monde des hommes. Pour le moment, le personnage demeure néanmoins peu présent dans l'ensemble de la série : s'il est possible d'y voir une affirmation d'une certaine stabilité dans l'existence d'Arthur, il est toutefois nécessaire de prendre en considération le statut de guest star de Léa Drucker, qui limite sa présence à quelques passages ponctuels [21].

*

De façon intéressante, les fées mises en scène dans *Kaamelott* conservent une importante dimension terrestre, dans une représentation qui répond à des contraintes à la fois narratologiques et pratiques. Prises dans les histoires des êtres humains, la Dame du Lac et la Fée Morgane aspirent à une plus grande tranquillité. Face à Merlin, la Fée Morgane précise par exemple qu'elle espère simplement pouvoir prendre sa retraite : « Si vous croyez que ça me fait plaisir de trimbaler des macchabées à Avalon… C'est pas compliqué, j'ai envie de me prendre une petite cabane dans la forêt et de faire des tartes aux myrtilles, c'est tout [22]. » Comme souvent dans la série, le personnage est désacralisé à des fins comiques. Ici, le burlesque entre au service d'une humanisation des figures merveilleuses. L'atténuation des caractéristiques magiques et idéalisées est encore plus visible dans le cas de la Dame du Lac, qui apparaît tout au long des épisodes comme un personnage faillible : elle échoue, rechigne, renâcle, se vexe, etc. L'aide qu'elle procure à Arthur n'est d'ailleurs pas toujours magique. C'est ainsi que, ravie, elle offre « un genre de cake » au roi, lequel est particulièrement déçu lorsque la fée précise qu'il ne s'agit pas d'un artéfact merveilleux : « Non non, c'est un cake… c'est pour la route [23]. » *Kaamelott* se plaît à valoriser les problématiques terrestres, voire triviales, même dans le cas des personnages issus d'un monde surnaturel : aux pouvoirs approximatifs de l'enchanteur Merlin font écho les capacités limitées de la Dame du Lac. Si la fée peut apparaître et disparaître par magie, de la même façon que la Fée Morgane, sa puissance demeure largement remise en question dans la série. Ainsi, lorsque, contrainte par des ordres divins, la Dame du Lac doit ouvrir une porte dimensionnelle au cœur de la cour arthurienne, cette manipulation surnaturelle échoue : la « Porte du Chaos » ne mène pas aux confins de l'univers, ce qui représenterait une menace pour Arthur et ses chevaliers, mais permet d'accéder directement… au poulailler du château. Nul monstre destructeur ne peut par conséquent envahir la cour : seul le chevalier Perceval traverse ce portail merveilleux, bientôt suivi d'une poule. Surpris du caractère burlesque de cette supposée menace, Arthur semble presque vexé : « Mais elle s'est gourée, cette conne de Dame du Lac [24] ! ». Bien que les pouvoirs prophétiques de la fée demeurent, au même titre que ceux de la Fée Morgane, sa force de matérialisation semble plus que douteuse. La Dame du Lac est ainsi dans l'incapacité d'apparaître aux êtres humains sous sa forme originelle [25]. Le roi Arthur possède en ce sens un statut privilégié, puisqu'il est le seul à avoir accès à l'image et aux conseils de ce personnage merveilleux, qui constitue alors un guide personnel du souverain. Si la Dame du Lac explique que son incapacité à apparaître « Aux Yeux de tous », pour reprendre le titre de l'épisode, naît d'une interdiction inhérente à sa nature, cette limite souligne toutefois bien le pouvoir restreint que le personnage peut avoir.

Cette limite de la puissance magique de la Dame du Lac prend tout son sens lorsqu'elle est mise dans la perspective du règne arthurien. En effet, la fonction magique des personnages – la Dame du Lac comme la Fée Morgane – n'est valorisée que par l'impact qu'elle a sur les êtres humains, et tout particulièrement sur Arthur. Alors que, dans la pensée médiévale, les fées constituent des entités extérieures, représentantes d'un monde à part, et qui n'interviennent que ponctuellement dans la vie des êtres humains – en tant qu'adjuvant ou opposant –, les fées de *Kaamelott* apparaissent quant à elles comme des reflets de la puissance – ou de l'impuissance – arthurienne. La Dame du Lac et la Fée Morgane sont entièrement tournées vers la destinée du roi : elles sont des guides, dont l'existence dépend des êtres humains qu'elles assistent. Dans cette perspective, les fées de la série sont principalement présentées lorsqu'elles interagissent avec Arthur. De rares exceptions demeurent, mais chaque fois les échanges prennent pour sujet majeur la figure du roi : lorsque la Fée Morgane se plaint de sa condition à Merlin, c'est pour préciser qu'elle regrette devoir attendre la mort du souverain [26] ; quand la Dame du Lac apparaît auprès de ses consœurs sur Alpha du Centaure, c'est pour discuter de la destinée politique d'Arthur [27] ; et quand elle rencontre Lancelot et Méléagant, sa présence terrestre est interprétée par ce dernier comme un signe du déclin du roi [28]. Arthur constitue le point de convergence des considérations merveilleuses. De façon éloquente, lorsque des personnages associés à un univers magique – en particulier la Dame du Lac et Merlin – se lassent de l'ingratitude du roi, ils quittent la cour : en-dehors de leur relation avec Arthur, les figures merveilleuses n'ont aucune raison de rester au château de Kaamelott. La Dame du Lac et la Fée Morgane se caractérisent donc par une existence conditionnelle, entièrement centrée sur le parcours politique du souverain. Elles permettent de renvoyer Arthur à sa propre responsabilité dans le développement puis la chute de son royaume.

*

* *

La notion de « fées arthuriennes » soulignée par le titre de cet article prend alors tout son sens, puisque ces personnages n'ont d'intérêt diégétique que vis-à-vis du roi et héros. Certes, cette représentation évolue légèrement dans le cinquième livre de la série, dans lequel la Dame du Lac se sépare de l'influence destructrice d'Arthur, et sauve la vie du chevalier Lancelot. Cependant, lorsque l'ancienne fée – bannie par les dieux et accablée par sa condition mortelle – permet à Lancelot de retrouver ses dons de magie blanche, celui-ci emploie par la suite ces pouvoirs pour sauver à son tour la vie d'Arthur [29] : même indirectement, l'action de la Dame du Lac demeure dirigée vers le personnage principal. De plus, même lorsqu'elle se trouve privée de son statut merveilleux, la Dame du Lac parvient à venir en aide aux êtres humains qu'elle avait auparavant sous sa protection – Lancelot et Arthur. Dans cette perspective, et malgré le bannissement de la fée, jusqu'ici inédit dans les réécritures et adaptations de la légende arthurienne, la série *Kaamelott* reste fidèle à l'esprit des textes médiévaux, au sens où les personnages merveilleux demeurent des figures secondaires, limitées à des rôles d'adjuvant ou d'opposant sur le chemin du héros. Toutefois, la série d'Alexandre Astier accentue l'ancrage terrestre de ces figures d'un autre monde. Même si leur apparence met en évidence leur caractère surnaturel, leurs propos et leurs comportements sont chaque fois orientés dans une perspective humaine : *Kaamelott* insiste sur la faillibilité – et donc, sur la part humaine – des personnages merveilleux. La série n'efface pas la magie, mais la subordonne aux enjeux terrestres, lesquels sont prioritaires dans la narration et permettent de faciliter le processus d'identification du spectateur. Si les fées sont des personnages secondaires, leur intervention apparaît toutefois comme décisive dans le parcours et le règne d'Arthur. Ainsi, *Kaamelott* fait le choix d'un merveilleux certes divertissant, mais avant tout orienté vers des problématiques humaines.

Notes

[1] Terry Gilliam, Terry Jones, Monty Python and the Holy Grail © EMI Films, 1975.

[2] Alexandre Astier, *Kaamelott*, 02x15, *Le Monde d'Arthur* © CALT, 2005, 00:03:18. Dans la suite des références, nous noterons seulement le numéro et le titre de l'épisode.

[3] John Boorman, *Excalibur*, © Orion Pictures, 1981, 00:50:44.

[4] Ainsi, les cheveux noirs de la Dame des Pierres contrastent avec la chevelure rousse des autres fées mises en scène. De façon similaire, la Dame des Bois est vêtue de vert, tandis que la Dame du Feu apparaît couverte de flammes.

[5] 01x85, *La Blessure mortelle*.

[6] *Ibid*.

[7] Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, Stephen H.A. Sheperd (ed.), New-York, Norton & Company, 2004, livre I, « How Uther Pendragon Gate Kyng Arthur », p. 37.

[8] Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, in *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (ed.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 410-411, v. 2953-2957.

[9] 01x85, *La Blessure mortelle*.

[10] 01x03, *La Table de Breccan* et 02x89, *Les Drapeaux*.

[11] 01x85, *La Blessure mortelle*, 00:00:08.

[12] *Id*., 00:01:30.

[13] Après cinq saisons – ou « livres » – diffusés à la télévision, la série s'étend et s'apprête à passer au format cinématographique, probablement dès 2017.

[14] 03x84, *Le Culte secret*.

[15] *Id*., 00:03:11.

[16] 02x43, *La Voix céleste*, 00:01:24.

[17] 04x50, *La Réponse*, 00:00:57.

[18] 06x02, *Centurio* ; 03x40, *La Corne d'Abondance*.

[19] La Dame du Lac et Arthur entretiennent une relation ambiguë dans la série. Si la fée joue parfois un rôle maternel, ou apparaît comme une grande sœur pour le roi, elle éprouve également une attirance indéniable pour ce dernier (03x84, *Le Culte secret*, et 04x89, *La Prisonnière*).

[20] 04x28, *La Révoquée*.

[21] Certes, certains personnages, d'abord présentés comme guest stars, ont été par la suite largement développés dans la série, à l'instar du roi Loth, interprété par François Rollin. Le passage de *Kaamelott* au cinéma pourrait peut-être accroître la présence du personnage de Morgane, selon l'orientation donnée à la narration par Alexandre Astier.

[22] Astier, *Kaamelott*, *op. cit.*, 01x85, « La Blessure mortelle », © CALT, 2005, 00:02:54.

[23] *Id.*, 01x34, « La Grotte de Padraig », © CALT, 2005, 00:01:04.

[24] *Id.*, 02x68, « Stargate », © CALT, 2005, 00:03:04.

[25] *Id.*, 02x63, « Aux Yeux de Tous », © CALT, 2005.

[26] *Id.*, 01x85, « La Blessure mortelle », © CALT, 2005.

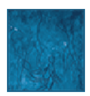
[27] *Id.*, 06x02, « Centurio », © CALT, 2009.

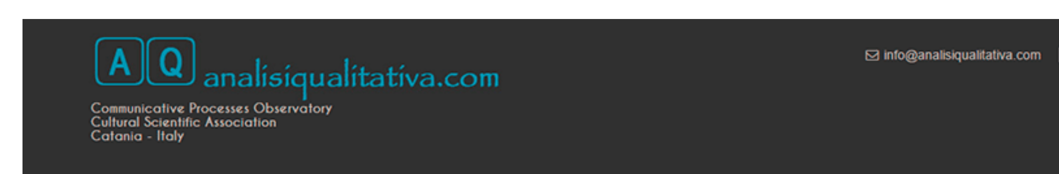
[28] *Id.*, 05x21, « Aux Yeux de Tous III », © CALT, 2007.

[29] *Id.*, 05x50, « La Rivière souterraine », © CALT, 2007.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France











Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales









Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

« *MAYBE IT ISN'T FAIR. BUT FAIRY TALES NEVER REALLY ARE* »[1] : LES FÉES DANS LA SÉRIE OCTOBER DAYE DE SEANAN MCGUIRE

Caroline Duvezin-Caubet

caroline.duvezin-caubet@unice.fr

Termine sa thèse sur la fantasy néo-victorienne à l'Université de Nice Sophia Antipolis sous la direction de Christian Gutleben. Membre du CERLI rattachée au laboratoire LIRCES, ses recherches se focalisent sur les littératures de l'imaginaire. Ses premiers articles sur Jonathan Strange and Mr Norrell de Susanna Clarke et Discworld de Terry Pratchett sont parus dans Fantasy Arts and Studies et Études Britanniques Contemporaines.



Mirror Snow White (peut s'apparenter à une Fée qui se contemple dans un miroir) - Source : Pixabay

Le terme « sidh », désignant à l'origine l'Autre Monde dans la mythologie gaëlique, se retrouve dans le nom des êtres surnaturels censées y habiter, les « Aes sídhe » ou « Daoine sídhe », qui seraient une version diminuée des « Tuatha Dé Danann », les dieux irlandais de la lignée de Dana chassés par l'arrivée des fils de Mil [2]. Les « Sìth » écossais ne semblent différer de ce folklore que par leur graphie, et l'équivalent gallois, les « Tylwyth Teg », sont bien la même légende sous un autre nom. Les *Aes sídhe*, tour à tour dieux, esprits de la nature ou même fantômes dans les légendes, se voient par la suite assimilés aux fées et elfes du folklore breton et germanique, et comme « sídh » se réfère également aux palais et cours de ces fées irlandaises dans les textes anciens [3], le terme vient à désigner directement les monticules, tertres et tumulus caractéristiques de l'Irlande dans lesquels sont censés se cacher ces palais. Inversement, les fées elles-mêmes, ces *Daoine sídhe* (« peuple des monticules »), voient leur nom abrévié en *Sídhe*. Les *sídhe* relient donc par métonymie les fées à leur environnement : le paysage joue un rôle essentiel dans la mythologie gaëlique. Avec la série *October Daye*, l'auteure américaine Seanan McGuire réaffirme et adapte ce lien lorsqu'elle transfère tous les *sídhe* dans les fameuses collines de San Francisco : la plupart de ses fées expatriées y vivent d'ailleurs dans des domaines magiques à mi-chemin entre le monde moderne des humains et leur pays d'origine, Faerie, domaines appelés « knowes » (variante archaïque de *knoll,* « petite colline » en écossais).

Pour s'épanouir dans ce contexte urbain, son peuple *fae* s'enracine néanmoins dans de solides connaissances et recherches minutieuses de la part de l'auteure. Elle explique en interview qu'une de ses spécialisations (« majors ») à l'université était le folklore, et cite les travaux de Katharine Briggs comme une de ses sources principales [4]. Le guide de prononciation inclus au début de chaque tome, qui évolue avec la série, reprend effectivement de très près les glossaires des fées que cette dernière dresse notamment à la fin de *The Anatomy of Puck* [5]. Dans la cosmogonie de McGuire, les fées, créatures et monstres des légendes gaëliques forment le peuple *fae*, unis (malgré leurs apparences et pouvoirs très différents) par leurs ancêtres communs, Obéron et ses deux épouses, Titania et Maeve. La Scandinavie (*Bannick*), l'Allemagne (*Undine*, *Nixie, Naiade*), le Japon (*Kitsune*), la Perse (*Djinn*, *Peri*) et, dans une plus large mesure, la Grèce Antique (*Hamadryade*, *Lamia*, *Manticore*, *Satyre*, *Silène*) y ont également leur place, mais le folklore reste majoritairement gaëlique. McGuire invente rarement des races de toutes pièces (*Blodynbryd*, *Candela*, *Dóchas Sidhe*), préférant donner sa propre version de légendes déjà existantes, notamment le lien unissant les *Daoine Sidhe*, *Tuatha Dé Danann* et *Tylwyth Teg*, devenus de lointains cousins aux attributs complètements différents (les illusions et le sang, la téléportation, l'alchimie) au lieu d'être des variations linguistiques du même mythe.

Loin de servir de toile de fond, la construction du monde imaginaire et de ses habitants intervient directement dans les intrigues à court et long terme de la série. L'héroïne éponyme, October Daye dite Toby, est *Daoine Sidhe* par sa mère et humaine par son père, détective privée de jour, chez les humains, et chevalier errant (tantôt détective, tantôt héros) de nuit, dans les domaines des *fae*. Cette série de fantasy urbaine établit une filiation évidente avec d'autres détectives de l'étrange comme Harry Dresden des *Dresden Files*, mais aussi Bo de *Lost Girl*, car les enquêtes se révèlent souvent musclées. Toby passe autant de temps à déjouer les tentatives d'assassinat sur elle-même qu'à résoudre des meurtres et enlèvements d'autrui. D'une façon ou une autre, les intrigues et motifs nous ramènent invariablement aux origines, à l'héritage, au sang qui est à la fois la spécialité de Toby et la clé des mystères qui l'entourent, car « le sang se souvient toujours » [6]. Les différentes couvertures proposées en fond d'écrans téléchargeables sur le site de l'auteur, qui laissent la part belle à l'hémoglobine, donnent bien le ton de la série.

« Fairy » et fée partagent la même étymologie, le latin « fata » en passant par l'Ancien Français « faerie » (enchantement) [7]. Néanmoins, en anglais moderne, l'adjectif « fair », qu'on retrouve donc dans « fairy » et « fairy tale », peut s'employer dans un grand nombre de sens différents, quasiment tous positifs, de « blond » à « juste » en passant par « beau » et « clair » [8]. Polysémie fertile, dont nous allons décliner les nuances pour explorer la façon dont McGuire réinvente le folklore gaëlique à travers sa série de fantasy urbaine.

« The 'Fair Folk' » ? Progrès et justice dans la société fae

Dans le folklore des îles britanniques, au lieu de courir le risque d'appeler les fées par leur nom, on a recours à des euphémismes comme « The Good People », « The People of Peace » ou « The Fair Folk », *Tylwyth Teg* en Moyen-Gallois, l'adjectif faisant a priori référence à leurs cheveux blonds. Si, comme nous l'avons vu, les *Tylwyth Teg* sont une race spécifique dans le monde de McGuire, « Fair Folk » reste un des noms pour les *fae* en général, même si, comme le fait remarquer Toby, il s'agit plus d'une incitation à agir en conséquence qu'un constat de fait [9]. Les fées sont-elles justes ? La société fae de McGuire est complètement égalitaire entre les deux sexes et extrêmement tolérante en matière d'orientation sexuelle :

Faerie était peut-être archaïque sur de nombreux points – la plomberie moderne à l'intérieur de nombreuses *knowes*, par exemple – mais le fait d'avoir une population semi-immortelle avec un taux de naissance très bas impliquait aussi que sur d'autres points, Faerie avait toujours été en avance sur le monde des mortels. La relation entre May et Jazz ne faisait ciller personne [10].

La loi qui permet à une veuve d'être accueillie par les domaines voisins jusqu'à sept ans après le décès d'un(e) conjoint(e) utilise le terme neutre « spouse » [11] ; loi utilisée lorsque Toby rencontre Li Qin, épouse de feu la Comtesse January O'Leary décédée à la fin de *A Local Habitation.* Même parmi les fées qui se sont adaptées à la vie moderne, January fait figure d'exception : elle dirige la compagnie ALH, qui allie magie et technologie, et lorsqu'elle croise la route d'une dryade en danger de mort (son arbre ayant été arraché par des bulldozers), elle réussit à la transplanter dans l'arborescence informatique d'un des serveurs [12], puis l'adopte. Ainsi nait April O'Leary, la première cyber-dryade, héritière du comté de Foudre Apprivoisée (« Tamed Lightning »), qui avait deux mères : l'incarnation même du progrès. La veine militante [13] par rapport aux droits LGBT et à la filiation autre que biologique ressort clairement dans l'écriture de McGuire, mais de façon plus générale, l'importance du choix dans l'hérédité est frappante.

Lorsqu'April choisit January comme mère, la magie lui permet d'adopter ses traits et fait d'elle l'héritière légitime du domaine, sans que la génétique ait à intervenir. Obéron ne reconnait d'ailleurs pas tous ses enfants, certaines lignées ne sont réclamées (« claimed ») que par leur mère. D'après les lois de Faerie, un enfant ne peut hériter (dans tous les sens du terme) que de l'un de ses parents. Ici, les changelings ne sont pas des bébés elfes laissés à la place d'enfants humains volés, comme le veut la légende [14], mais des hybrides qui doivent faire le Choix du Changeling, et se réclamer de l'un des mondes. L'hérédité est autant choisie que subie. Le pouvoir spécifique de Toby évolue d'ailleurs au cours de la série : dans les premiers tomes, elle peut goûter l'héritage des fées dans leur sang, ce qu'elle appelle « the balance of the blood », mais elle arrive par la suite à modifier cet équilibre – une évolution notoire puisque traditionnellement, tout changeling qui choisit les humains est tué afin de protéger l'existence secrète des *fae*. Les changelings ne sont pas le résultat d'un échange, mais ceux qui apportent le changement, et c'est justement ce que tout une partie de la noblesse fae rejette.

Les fées se sont affaiblis avec le temps, alors que l'humanité, cet ennemi qui les exterminait par le fer et le feu il y a quelques siècles, domine le globe. Cette lente décadence a produit une société certes égalitaire sur les questions de genre et de sexualité, mais secrètement raciste envers tous les sang-mêlés (le produit de toute union entre deux races de *fae* différentes), et très ouvertement raciste envers tous ceux qui ont du sang humain. Ces préjugés ne sont d'ailleurs pas infondés, puisque les changelings et certains sang-mêlés (en

particulier les mélanges entre les enfants de Titania et ceux de Maeve) tendent à être sujet à l'instabilité mentale et/ou dans leurs pouvoirs magiques, avec des conséquences dévastatrices. Cela n'empêche pas ces arguments d'être surtout employés par la reine des Brumes et le roi des Silences, des despotes cruels dont le désir de rendre à Faerie sa « pureté originelle » a des relents d'eugénisme. La première loi d'Obéron interdisant de tuer un sang-pur en temps de paix, ceux-ci ont inventé l'*elfshot* [15] pour pouvoir se venger et comploter : des flèches magiques empoisonnées qui endorment les fées pendant cent ans, mais sont fatales aux hybrides et aux humains. Il en va de même pour les fruits de gobelin, tirés du poème *Goblin Market* de Christina Rossetti (1862) : les sang-purs les utilisent comme une drogue douce, mais une seule goutte rend un changeling dépendant, et incapable de désirer aucune autre nourriture – jusqu'à ce que mort s'ensuive [16].

Le mondes des fées apparait comme plus authentique que celui des humains, les mots y ont un poids, une importance, et les tabous sont sacrés. Il ne faut jamais dire merci, et tenir ses promesses coûte que coûte : « Les fae ne jurent que sur ce auquel ils croient. Nous ne demandons ni n'offrons de remerciements; ni promesses, ni chaines, ni regrets, ni mensonges » [17]. La magie oblige chacun à se plier aux règles, mais tout ce qui n'est pas interdit est toléré, et ce sont toujours les changelings qui en souffrent. La reine des Brumes, qui hait Toby, va ainsi attendre quatre tomes pour trouver une excuse et la faire exécuter pour le meurtre de Blind Michael, le chef de la Chasse Hellequin qui enlève des enfants fae et humains tous les cent ans pour en faire ses cavaliers et montures. Personne n'ose lui tenir tête, alors que les enfants sont rares et précieux, et le « crime » de Toby tient plus de l'héroïsme – mais la loi dit que tuer un sang-pur est puni de mort, et elle ne sera libérée qu'in extremis des cachots de la reine. Les fées sont-elles justes ? Dans leur société, l'individu est lié au monde et à ses règles, mais tous ne sont pas égaux devant la magie, et le système féodal absolu laisse les plus vulnérables à la merci des caprices, et souvent, de la folie du seigneur [18]. La beauté physique cache une absence de morale encore pire que la cruauté. Comme le disent si bien les sorcières de *Macbeth*, les apparences peuvent être trompeuses.

« Fair is foul and foul is fair » : intertextualité postmoderne

Dans *October Daye*, les fruits de gobelin comme l'*elfshot* sont des substances synthétisées par les alchimistes *fae* : le folklore gaëlique et la poésie anglo-saxonne se voient soumis à une « logique d'appareil » [19] en l'occurrence plus proche du roman policier que de la science-fiction. Souvent, la solution d'un mystère est déjà à disposition du lecteur, au détour d'une des multiples règles régissant l'utilisation de la magie et la nature des *fae*. Les fameux guides de prononciation sont aussi l'occasion pour McGuire de poser des indices et fausses pistes à chaque fois que de nouvelles races y apparaissent : elles peuvent s'avérer complètement accessoires, ou au contraire centrales à l'intrigue du roman. L'intertexte soutient l'enquête, et c'est d'autant plus vrai pour la source d'intertextualité la plus importante : William Shakespeare [20]. Chacun des titres de la série est en réalité une citation tirée d'une pièce (différente à chaque fois), et le premier chapitre de chaque roman s'ouvre sur ladite citation contextualisée en quelques vers, même si son importance peut varier. *One Salt Sea* nous dit simplement qu'une guerre avec le royaume marin guette dans le tome 5, alors que *The Winter Long* [21] indique, dans son onomastique comme dans sa mise en contexte, que de nombreux faits établis dans le tome 1 s'apprêtent à être chamboulés. *A Local Habitation* est mis plusieurs fois en abyme : c'est à la fois le nom de la compagnie de January et la clé de la série de meurtres qui s'y produit, et on retrouve la citation complète gravée sur une plaque enchantée à l'entrée du domaine [22]. Les romans forment une mosaïque de citations, échos et allusions, avec un mélange entre culture littéraire et culture populaire très postmoderne : Toby aime évoquer des séries policières des années 80, et a baptisé ses deux chats Cagney et Lacey en cet honneur [23], mais son subconscient peut aussi la prévenir d'un danger en citant du John Keats [24].

D'après Umberto Eco, le postmoderne se caractérise par la répétition ironique de ce qui a déjà été dit à une époque d'innocence perdue [25], mais chez McGuire, c'est au contraire la répétition qui donne du sens à l'intertexte et le fait revivre. Toby récite des mots qu'elle connaît par cœur quand elle fait de la magie, pour se concentrer : parfois du Shakespeare, mais le plus souvent, des comptines et ritournelles plus riches en assonances qu'en logique, comme par exemple : « Apples-oranges-pudding and pie ! Can't find the door and nobody knows why ! » [26]. C'est une habitude qui lui sauve la vie dans *An Artificial Night*, lorsqu'elle entre dans le monde de Blind Michael à la lueur d'une bougie et d'une comptine pour sauver les enfants kidnappés. *How many miles to Babylon ?* sert à la fois de mantra et de boussole : c'est en répétant machinalement la question que Toby se souvient de son but, alors que Blind Michael l'avait presque totalement ensorcelée, et elle reformule la célèbre comptine pour que sa bougie magique lui indique le chemin [27]. Les comptines, comme le folklore, participent d'un substrat de mémoire collective qui donne sens au monde. Pour sauver Toby, qui a échangé sa liberté contre celle du dernier enfant prisonnier, ses amis vont rejouer la ballade écossaise de *Tam Lin*, qui raconte comment une femme réussit à arracher le chevalier qu'elle aime de l'emprise de la reine des fées au milieu de toute la cour partie à la chasse. Ils récitent leur propre version des couplets de la ballade sans jamais lâcher Toby, qui endure les mêmes transformations que Tam Lin : cygne, serpent, lion, épée enflammée, et finalement, un chevalier nu qu'on recouvre d'un manteau vert [28]. La réécriture est féministe en prime. Contrairement à ce que nous annoncent les sorcières de Macbeth, «Fair is foul and foul is fair », l'intertexte théâtral, poétique et folklorique n'est pas aussi illusoire que la beauté cruelle des fées sang-purs : les histoires et les rimes sont régies par des règles qui donnent au monde une sorte de justice poétique, et que Toby apprend à utiliser pour déjouer les injustices sociales. En revanche, les conte de fées représentent une catégorie à part, et leur réécriture désillusionnée semble annoncer le crépuscule des *fae*.

« I love you more than fairy tales » : le crépuscule des fées ?

L'héritage de Grimm et Andersen devient plus diffus après le premier tome, même si les symboles et motifs restent toujours présents, et qu'on assiste notamment à une réécriture de Blanche Neige complètement renversante dans *The Winter Long*. Dans *Rosemary and Rue*, Toby nous offre deux images qui méritent d'être commentées plus en détail. Au chapitre deux, elle imagine Cendrillon rentrant chez elle au petit matin les pieds en sang, ces souliers en verre brisés sous son poids [29], soit une réécriture sombre et gothique qui est bien dans l'air du temps. Mais si Cendrillon a perdu ses illusions, c'est justement parce que l'aube détruit les illusions et sortilèges des fées. La magie appartient à l'obscurité, et les contes de fées ne prennent vie qu'à la nuit tombée. La deuxième image intervient lorsque Toby retourne demander de l'aide dans la maison où elle a grandi, appelée tout simplement Home, « foyer ». Qu'ils soient ou non négligés par leur parent immortel, les changelings se sentent rarement accepté par la société *fae*, et beaucoup s'enfuient en espérant trouver leur place ailleurs. En général, c'est la mort ou la misère qui les attend, voire des lieux comme la maison que gère le changeling Devin, que Toby compare à « un Pays de Jamais à l'agonie gouverné par un homme plus semblable au capitaine Crochet qu'à Peter Pan » [30] - si ce n'est qu'*a priori*, le capitaine Crochet n'abusait pas sexuellement des enfants perdus. Cet endroit est complètement malsain, tant sur le plan hygiénique que moral, mais c'est un foyer pour ceux qui n'ont nulle part où aller, et Devin était le premier amour de Toby. Néanmoins, d'ici la fin du premier tome, les choses qu'elle a appris sur lui font que « Home » est détruit symboliquement puis physiquement.

A l'évidence, les contes de fées qui hantent l'écriture de Seanan McGuire sont plus la version sanglante de Grimm que celle, édulcorée, de Disney, et pourtant, Toby réussit toujours à perdre des illusions qui lui restaient [31]. La phrase « I love you more than fairy-tales » (je t'aime plus que les contes de fées) est un rituel entre elle et son fiancé Cliff au tout début du roman, mais dès le prologue, Toby est transformée en

carpe par un ennemi, et lorsqu'elle retrouve son corps et son esprit quatorze années plus tard, son fiancé et sa fille, qui avaient fait leur deuil, refusent de la revoir. Le monde qu'elle connaissait a disparu. L'amour éternel des contes de fées prend une dimension très ironique, « il était une fois » représente pour Toby tout ce qu'elle a perdu, et si elle se reconstruit au cours des romans, c'est à condition de ne jamais regarder en arrière [32]. Inversement, la noblesse *fae* s'accroche à des structures et coutumes archaïques, et refuse de regarder la réalité moderne en face. Leurs dieux et ancêtres, Obéron, Titania et Maeve, les ont abandonnés il y a plusieurs siècles en scellant le cœur de Faerie, ne laissant aux descendants que les marges, les Summerlands (« terres de l'été ») où la mort s'infiltre petit à petit. « Fair is foul and foul is fair » : les *Summerlands* et *Home* fonctionnent en miroir, des Pays de Jamais décrépis peuplés d'enfants perdus [33], abandonnés par leurs parents et par la promesse d'immortalité. Le monde et la société des *fae* obéit aux règles sans pitié des contes de fées et des jeux d'enfants, où « fair » et « foul », comme dans le vocabulaire sportif, n'ont rien à voir avec la justice ou la morale [34]. Cette insistance sur le *fair-play* est assez morbide, puisque les sang-purs peuvent jouer à faire le mort alors que les changelings meurent réellement à cause de l'*elfshot* et des fruits de gobelins. Après tout, d'après Edna St. Vincent Millay, « l'enfance est le royaume où personne ne meurt » [35], mais à l'âge de l'innocence perdue, les jeux ne parviennent plus à cacher la pourriture qui ronge l'état de Faerie.

Les *sídhe* de Seanan McGuire se distinguent par une beauté crépusculaire, une sorte d'esthétique de la fin assez ambigüe. D'un côté, leur monde est archaïque, injuste et décadent, mais si la nuit est hantée par les monstres, c'est aussi le royaume de Cendrillon en pantoufles de verre, de la magie, des héros et des promesses tenues. L'aube détruit le monde des fées, le crépuscule le ramène à la vie. Les saisons et les mois reviennent souvent dans les titres et les noms des personnages, et leur enchaînement peut véhiculer l'idée de la fin. L'hiver approche (« *The Winter Long* »), et ce n'est pas pour rien si « January » meurt à la fin du deuxième tome et que l'héroïne s'appelle « October ». Mais January lègue son domaine à sa fille April la cyber-dryade, qui témoigne d'une alliance réussie entre tradition et modernité. Quant à Toby, à force d'être constamment en danger, elle finit par recevoir la visite de sa *fetch* [36]. Mais bien entendu, elle survit, et propose même à sa *fetch* d'emménager avec elle. Celle-ci se fait passer pour sa sœur jumelle, et choisit le nom « May Daye », ce qui est certes un mauvais jeu de mots mais aussi un signe d'espoir, de retour du printemps. Entre Avril et Mai, le cycle des saisons qui existait à l'âge d'or de Faerie, lorsqu'Obéron passait l'hiver avec Maeve et l'été avec Titania, semble se remettre en marche.

Il n'empêche que les fées ne méritent pas vraiment le nom de 'Fair Folk' : même réinventé par les nouvelles générations, leur monde manque singulièrement de clarté. On voit bien l'influence du roman noir dans l'univers de Seanan McGuire, et Toby campe un détective dur à cuire des années trente digne de Dashiel Hammett, avec ses illusions perdues et sa veste en cuir. Cela n'empêche pas les romans d'avoir beaucoup d'humour, malgré la gravité des sujets abordés, ou peut-être justement grâce à cette noirceur. Lorsque la reine des Brumes se rend compte qu'elle ne pourra jamais faire exécuter Toby légalement, elle emploie les grands moyens et paie un de ses gardes pour lui envoyer une tarte aux fruits de gobelin dans la figure. On oscille entre le tragique et le vaudeville le plus grotesque : bien que son espérance de vie se compte en jours, Toby explique calmement, à plusieurs reprises, être en train de mourir parce qu'elle « s'est pris une tarte maléfique dans la figure » [37]. Mc Guire arrive à équilibrer la *dark fantasy* (le merveilleux noir) avec la *light fantasy* (la fantaisie légère, comique), deux genres habituellement aux antipodes l'un de l'autre. Ses fées et monstres servent ainsi de miroir déformant, mais non désenchanté, à notre société postmoderne.

*
* *

Avec *October Daye*, Seanan McGuire propose une émigration du folklore des îles britanniques vers la fantasy urbaine américaine qui prouve que les craintes de Brian Attebery [38] étaient infondées. La présence des fées et de leurs contes dans un contexte urbain moderne (souvent américain) est même devenu extrêmement courant, en revanche, une utilisation aussi rigoureuse de folklore spécifiquement gaëlique est beaucoup plus rare. Eoin Colfer s'y livre du côté irlandais, avec sa série pour la jeunesse *Artemis Fowl*, et Léa Silhol du côté français avec *Le cycle de Vertigen*. Peut-être les Américains ne croient-ils pas aux fées aussi sérieusement que les descendants des Celtes (ou du moins, les Irlandais, Ecossais et Gallois au début du XXème siècle, comme le montre l'étude de Evans-Wentz), mais l'espace urbain et les mythes et légendes gaëliques se ré-enchantent mutuellement. Cet univers sombre et violent est par ailleurs grouillant de vie, et les *sídhe* de McGuire n'ont rien de la langueur nostalgique des elfes de Tolkien [39]. Les fae les plus âgés et les plus puissants tendent d'ailleurs plus vers la folie meurtrière que vers la mélancolie. Cela dit, les changements apportés par Toby et ses amis au cours des neufs premiers tomes indiquent que l'âge des fées et l'âge des hommes peuvent co-exister. Quatre autres romans vont être publiés en septembre 2016, 2017, 2018 et 2019.

Seanan McGuire est une auteure extrêmement prolifique, qui enrichit les univers de chacune de ses séries en cours de plusieurs nouvelles en téléchargement libre : *October Daye*, *Incryptid*, *Velveteen*, sans parler des séries d'horreur publiée sous son pseudonyme, Mira Grant. Son site propose également parmi les FAQs un « Guide de survie dans les contes de fées » à la fois érudit et humoristique. Elle a par ailleurs publié en avril 2016 une nouvelle indépendante, *Every Heart A Doorway*, qui s'intéressent aux adolescents revenus de mondes imaginaires, et à leur envie désespérée d'y retourner, de quitter le monde « réel » qui n'est plus leur foyer. Une œuvre de fantasy atypique, et pas seulement parce qu'elle compte des protagonistes asexuels et transgenres, saluée à raison par la critique pour son univers complexe et son style envoûtant. Un livre qui nous apprend que chaque cœur est un portail, que les squelettes dansent, que « réel » est un vilain mot et que nous seuls avons le pouvoir de décider comment l'histoire se finit [40].

Notes

[1] Citation tiré du résumé de « In Sea-Salt Tears », une nouvelle située dans l'univers de la série principale, qui se focalise sur la Luidaeg. Elle est disponible en téléchargement libre sur le site de l'auteur.

[2] Walter Evans-Wentz, *The Fairy-Faith in Celtic Countries* [1911], New York, Lemma Publishing Corporation, 1973, p. 284.

[3] *Ibid.*, p. 291.

[4] Rachel Hyland, « Living the Fairy Tale: Award-winning Urban Fantasist Seanan McGuire », *Geek Speak Magazine*, n°7, September 2010 [consulté le 20/03/2016]).

[5] Katharine Briggs, *The Anatomy of Puck: An Examination of Fairy Beliefs Among Shakespeare's Contemporaries and Successors* [1959], London, Routledge, 2003, p. 184-196.

[6] « Blood always remembers » (Seanan McGuire, *Rosemary and Rue*, New York, DAW Books, 2009, loc. 972). Seuls les deux premiers tomes ont été traduit en français ; pour des soucis de cohérence, le corpus a donc été consulté uniquement dans la langue originale et toutes les traduction d'extraits, de noms propres ou noms communs sont les nôtres. A noter également que tous les tomes ne disposent pas de numéros de pages dans la version ebook utilisée ; pour des soucis de cohérence, à nouveau, les localisations (loc.) sont utilisées comme références à la place de la pagination pour toutes les citations.

[7] « Origin: Middle English (denoting fairyland, or fairies collectively): from Old French faerie, from fae, 'a fairy', from Latin fata 'the Fates', plural of fatum (see fate). Compare with fay » (*Oxford English Dictionary* [consulté le 20/03/2016]).

[8] « Fair: Adjective. 1. Treating people equally without favoritism or discrimination (1.1 Just or appropriate under the circumstances 1.2. *archaic* not violent) ; 2. (Of hair or complexion) light, blond ; 3. Considerable though not outstanding in size or amount (3.1. Moderately good 3.2. NZ/Australian *informal* Complete, utter) ; 4. (Of weather) fine and dry ; 5. *archaic* Beautiful (5.1. (Of words) specious despite being initially attractive) » (*Oxford English Dictionary* [consulté le 20/03/2016]).+-

[9] « The humans call us 'the Fair Folk' because they're trying to make us act that way. Not because we already do» (Seanan McGuire, *Ashes of Honor*, New York, DAW Books, 2012, loc. 711). C'est l'ambiguïté de l'adjectif qui fait tout l'intérêt de cette citation.

[10] « Faerie could be backward in a lot of ways – the absence of indoor plumbing in many knowes was a big one – but having a population of semi-immortals with a very low birth rate meant that in other ways, Faerie had always been ahead of the mortal world. No one batted an eye at May and Jazz's relationship » (Seanan McGuire, *A Red-Rose Chain*, New York, DAW Books, 2015, loc. 3015).

[11] « Seven years from the death of a spouse or a child, if you're the parent or consort of a noble » (Seanan McGuire, *AOH*, *op.cit.*, loc. 2630).

[12] Seanan McGuire, *A Local Habitation*, New York, DAW Books, 2010, loc. 2076.

[13] Non seulement les couples homosexuels sont aussi légitimes que les couples hétérosexuels pour Toby et pour les *fae*, mais lorsque deux personnages secondaires récurrents se révèlent être respectivement bisexuel et transgenre dans le tome 9, c'est de loin la chose la moins choquante qui arrive au cours du roman.

[14] Voir Katharine Briggs, *The Vanishing People: A Study of Traditional Fairy Beliefs* [1978], London, Routledge, 2003, Chapitre 7, "Fairy Midwives and Fairy Changelings", p. 92-98.

[15] Il s'agit là d'une véritable croyance populaire anglo-saxonne, inspirée par des pointes de flèches préhistoriques en silex, selon laquelle de vives douleurs musculaires seraient causés par la piqûre de traits lancés par des elfes. Voir *id.*, p. 127-128.

[16] Les descriptions qu'en donne Toby forment des zeugmas poétiques et glaçants entre la gourmandise enfantine et un désir d'éternité destructeur (c'est bien leur part mortelle qui se languit d'immortalité, et plus ils ont de sang humain, plus rapide est leur mort) : « [a]ny kid who showed up *with sticky fingers and starry eyes* [...] seeing changelings kids waste away on a diet *of jam and dreams* » (McGuire, *AOH*, *op. cit.*, loc. 156). Nous soulignons.

[17] « The fae never swear by anything we don't believe in. We don't ask for thanks and we don't offer them; no promises, no regrets, no chains. No lies » (Seanan McGuire, *Rosemary and Rue*, New York, DAW Books, 2009, loc. 815).

[18] « Among the fae, the King is the land, and in Shadowed Hills, the King was mad » (*id.*, loc. 2091).

[19] « [O]ù la merveille est enseignable et reproductible », d'après la définition de la SF d'Isabelle Perrier que Anne Besson nuance néanmoins en raison d'écoles de magie à la *Harry Potter* (Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2007, p. 42-43).

[20] Obéron existait déjà dans le folklore avant *A Midsummer Night's Dream*, mais Titania semble bel et bien être née dans cette pièce. Quant à Maeve, il s'agit d'une reine légendaire tirée de *Táin Bó Cúailnge*, qu'on retrouve en « reine Mab » dans le monologue de Mercutio dans *Romeo and Juliet*. Pour l'influence considérable du barde sur la fantasy et les fées, voir André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Les moutons électriques, 2015, p. 45-51.

[21] « For you there's rosemary and rue; these keep/ Seeming and savor all the winter long./ Grace and remembrance be to you both. – William Shakespeare, *The Winter's Tale* » (Seanan McGuire, *The Winter Long*, New York, DAW Books, 2014, loc. 128).

[22] McGuire, *ALH*, *op. cit.*, loc. 556-564.

[23] *Cagney and Lacey* (1981-1988), série diffusée par CBS autour de deux femmes détectives new-yorkaises.

[24] « "And no birds sing," I said, horrified. Keats didn't know much about Faerie, but he knew enough to get some things right. Gean-Cannah – the Love Talkers » (*Ibid.*, loc. 4640). Toby fait référence au poème « La Belle Dame Sans Merci » de John Keats, publié en 1819.

[25] Résumé par Margaret Rose lorsqu'elle récapitule les différentes définitions du postmodernisme : « Umberto Eco, 'Postscript to *The Name of the Rose*', 1983: the postmodern is the ironic revisiting of the 'already said' in an age of lost innocence » (Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge University Press, 1995, p. 202).

[26] McGuire, *ALH*, *op. cit.*, loc. 2379.

[27] « How many miles to Babylon? I fear we've lost our way. [...] Can we get there and back by the candle's light... [...] Before the break of day? » (Seanan McGuire, *An Artificial Night*, New York, DAW Books, 2010, loc. 2448).

[28] Une autre source majeure citée par Seanan Guire en interview sont les nombreux volumes de *The English and Scottish Popular Ballads* de Francis James Child (Hyland, *op. cit.*), mais les animaux choisis et le texte lui-même sont différents de la version de *Tam Lin* reproduite dans Child (et de toutes les autres versions que nous avons pu consulter en ligne), de toute façon écrite dans un anglais très archaïque. Le travail de réécriture de McGuire met en valeur le pouvoir poétique et performatif de la tradition orale.

[29] « The fog had burned away with the dawn, and I walked the rest of the way through a city with no illusions at all. There weren't any fairy tales in the streets around me. If there was ever a Cinderella, her glass slippers shattered under her weight and she limped home bleeding from the ball » (McGuire, *RAR*, *op. cit.*, loc. 490-494).

[30] « [A] dying Neverland ruled by a man who was more Captain Hook than Peter Pan » (*Ibid.*, loc. 1237-1239).

[31] « Growing up often comes at the cost of our heroes » (McGuire, *TWL*, *op.cit.*, loc. 3464-3465).

[32] « Time never runs backward when I need it to. Not for me, and not for everyone else » (McGuire, *RAR*, *op. cit.*, loc. 827).

[33] « The Summerlands […] have a lot in common with stories of Never-Never-Land – no one there grows up, just older. Faerie is a world filled with eternal children, forever looking for the next game and never quite learning what adult life is like » (McGuire, *ALH*, *op.cit*., loc. 5582).

[34] « Children don't care about good and evil; all that matters is that you play fair and follow the rules » (McGuire, *AAN*, *op. cit*., loc. 1959-1962).

[35] « Childhood is the kingdom where nobody dies », premier vers qui donne son titre au poème de 1937.

[36] Le double d'un individu dans le folklore irlandais, généralement un présage de mort imminente.

[37] « I got hit in the face with a pie […]. It was a really evil pie » (Seanan McGuire, *Chimes at Midnight*, New York, DAW Books, 2013, loc. 2537-2543).

[38] « [T]he path from England to the Other World is a well-worn one. But American storytellers have dropped the fairies from their repertoires, with the result that fairyland […] has become distant and abstract, no longer the glittering hall under the next mountain » (Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p.23).

[39] Dans le dernier tome en date de sa série *Mercedes Thompson*, l'américaine Patricia Briggs, qui allie folklore irlandais et mythes amérindiens dans une fantasy urbaine de qualité, lie l'émigration des fae vers le Nouveau Monde à Tolkien : « There were still fae in Europe, I knew, but most of them had come to the New World fleeing the spread of cold iron. […] Tolkien's elves had traveled to the West, and there were scholars who argued that Tolkien had known some of the fae left behind who spoke with longing of their kinsfolk who had traveled to the New World » (Patricia Briggs, *Fire Touched*, New York, Ace Books, 2016, p.301).

[40] « You're nobody's rainbow./ You're nobody's princess./ You're nobody's doorway but your own, and the only one who gets to tell you how your story ends is you » (Seanan McGuire, *Every Heart a Doorway*, New York, MacMillan, 2016, p.167).

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France







Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales









Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

LÉA SILHOL OU LA FÉERIE AU PRISME DU MYTHE

Viviane Bergue

viviane.bergue@free.fr
Docteure en Littérature Comparée, spécialiste de la fantasy et de la pop culture. Elle a publié une version remaniée de sa thèse sous le titre La Fantasy, mythopoétique de la quête en 2015. Elle vient récemment de lancer la revue Fantasy Art and Studies dont le but est d'explorer les multiples facettes de la fantasy à travers la mise en regard de la création dans ce domaine (nouvelles, illustrations) et du discours critique universitaire.



Richard Doyle (1824-1883) - Rehearsal In Fairy land (1870)

Au début des années 2000, Léa Silhol s'est imposée comme l'une des voix les plus originales de la fantasy française. Son œuvre, au style recherché, plonge dans les racines du folklore et des mythes pour mieux nous proposer une vision magnifiée de la féerie, emplie de glamour, de fureur, d'intrigues et de cruauté. Dans le méta-cycle [1] de *La Trame,* les fées (désignées sous leur nom gaélique, Sidhes, et ultérieurement sous le nom de *Fays*) côtoient dieux et anges, dans un univers sans cesse recomposé, où elles doivent se battre pour perpétuer leur existence. Non plus à la marge des récits mais au cœur de ceux-ci et de l'action, elles deviennent le symbole vivant du mythe qui refuse de mourir et ne cesse de se réinventer, à l'image de la rebelle Angharad, héroïne des romans *La Sève et le Givre* [2] et *La Glace et la Nuit* [3]. De la fée à la déesse,

il n'y a d'ailleurs qu'un pas, puisqu'Angharad découvre son propre reflet dans Perséphone, et puisque le Royaume de Faërie peut lui-même être vu comme un état dégradé de l'ancien monde des dieux celtes (les Tuatha Dé Danann sont membres de ses Cours).

Et lorsque les hommes les ont définitivement oubliées et reléguées dans la nurserie, les fées ressurgissent dans le monde moderne pour y construire leur propre utopie dans *Musiques de la Frontière* [4].

En plaçant les fées au cœur de ses récits, l'œuvre silholienne s'inscrit dans la longue tradition de réécriture et de réinvention des contes et de la matière féerique, revivifiée en fantasypar les travaux des éditrices américaines Terri Windling et Ellen Datlow. Léa Silhol a du reste elle-même dirigé, en tant que directrice littéraire de feu les éditions L'Oxymore, plusieurs anthologies sur le thème des fées et sur celui du retour du merveilleux dans le monde moderne : *Il Était une Fée* [5], *Traverses, L'Anthologie de fantasy urbaine* [6], et *Emblèmes hors-série* no 2 *Les Fées* [7].

Dans un article intitulé « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », paru en 2005 [8], elle revient sur la question de l'association des fées et de la fantasy pour mieux souligner l'intertextualité accrue entre contes et fantasy et insister sur le caractère supposément mythique de cette dernière. La fée y devient tout à la fois le signe d'une altérité radicale, le masque du dieu tombé de son piédestal, et celui d'une condition humaine sublimée.

Il convient d'examiner comment l'auteure s'y prend pour reconstruire la féerie au prisme du mythe, en faisant appel à sa connaissance de la mythologie comparée et des mécanismes de construction d'une littérature orale. Par-delà, on verra comment Léa Silhol en vient à fonder la fantasysur le socle du conte de fées, en jouant sur le mythe de l'éternel retour, pour faire de sa propre œuvre une authentique fiction mythopoétique.

Reconstruire la féerie comme espace mythique, ou le reflet de la fée chez la déesse

L'œuvre de Léa Silhol est toujours en cours de publication et donc en constante réorganisation. Actuellement, elle se compose de trois romans et de plus d'une centaine de nouvelles, pour la plupart réunies en recueils, dont le tout premier, *Les Contes de la Tisseuse*, existe en quatre versions différentes [9]. Les récits entremêlent folklore et mythologie en puisant principalement dans la matière celtique et le folklore britannique, mais également dans la mythologie grecque, les contes d'Andersen et la mythologie judéo-chrétienne. Dans cette œuvre en perpétuelle expansion, deux cycles nous intéressent plus particulièrement, celui de *Vertigen* et celui de *Frontier*, puisque ces derniers ont pour personnages principaux des êtres féeriques.

Au sein du méta-cycle de *La Trame*, le cycle de *Vertigen* est sans conteste le plus développé pour l'instant. On y retrouve les personnages du folklore britannique, notamment écossais et irlandais avec les Tuatha Dé Danann, mais aussi des figures de la mythologie grecque (les Parques, Perséphone et Hadès), ainsi que Dieu et ses anges. Les personnages principaux, inventés, d'Angharad et de Finstern côtoient ces figures bien connues, dans des récits où le monde féerique est désigné sous le nom de Royaume, univers divisé en Clartés (Ombre, Lumière, Crépuscule) et Cours. Au fil des intrigues, on assiste à la construction de jeux de doubles et de miroirs, adossée aux principes de la mythologie comparée. Dans le bien nommé chapitre « En d'autres Terres, d'autres Reflets » du roman *La Glace et la Nuit* [10], Angharad et Finstern se rendent dans les Cours grecques et rencontrent Perséphone et Hadès. La rencontre devient le lieu d'un parallèle entre ces personnages issus d'univers mythologiques différents, où chacun apparaît comme le miroir de l'autre. En effet, Angharad et Perséphone s'avèrent jouer le même rôle dans leurs mondes respectifs puisque Perséphone représente le changement des saisons, et qu'Angharad, en ayant fait sien les rôles de Cailleach Bheur et de Bride, respectivement Esprit de l'hiver et Esprit du printemps dans le folklore écossais, incarne dans son propre être le changement des saisons. De même, la figure d'Hadès répond à celle de Finstern, dont le nom provient de l'adjectif allemand *finster*, « sombre, obscur ». Si Hadès est dieu des enfers grecs, Finstern est quant à lui monarque de la neuvième cour d'Ombre, le chiffre neuf rappelant ici, à propos, les neufs cercles de l'enfer chez Dante, et le personnage n'est de fait un Sidhe que par adoption car il est à l'origine un ange déchu.

Le rapprochement de figures issues ou inspirées de mythologies différentes, tout comme la réapparition de motifs communs tout au long de l'œuvre de Léa Silhol, tel le chiffre trois, nombre magique par excellence et que l'on retrouve avec les trois cours de Crépuscule, les trois Parques ou encore les trois quêtes successives pour retrouver Seuil, procèdent d'une familiarité avec les fondements mêmes de la mythologie comparée. Selon celle-ci, on retrouve dans toutes les mythologies les mêmes fonctions symboliques, personnifiées par des personnages différents. L'œuvre de Léa Silhol met en scène cette idée en tissant des liens entre les mythologies qui se retrouvent imbriquées au sein d'un univers fait de récurrences et de multiples reflets. Dans le même temps, en proposant en miroir au couple formé par Angharad et Finstern celui formé par Perséphone et Hadès, le récit fait implicitement des Sidhes d'anciens dieux privés de leur piédestal, à croire que le folklore serait une forme dégradée d'anciens mythes perdus.

De fait, dans « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », Léa Silhol décrit le conte comme le « successeur populaire des grandes cosmogonies », dont le but est d'aider « l'individu à se placer dans la société, et, par extension, à codifier ses rapports avec des forces élémentaires ou semi-divines, dont le peuple féerique est le plus bel exemple [11]. » La fée serait donc figure originellement divine, tombée du mythe pour entrer dans le conte, ce que les récits de l'auteure exemplifient à loisir en créant constamment des ponts entre contes et mythes, folklores et mythologies, quitte à inclure également des mythes littéraires, comme Titania, création de Shakespeare, qui devient la Haute Reine du Royaume.

La *Trame* se fait dès lors œuvre globale, miroir du monde, par le prisme de la féerie, elle-même recomposée à l'aune du mythe. Les fées, les Sidhes ou Faysde *Frontier*, reflets d'autres dieux, nous renvoient à leur tour notre reflet, fait d'aspirations à la liberté et de codes qui nous entravent. Comme l'écrit Léa Silhol : Les contes de fées et, par extension, les histoires de fées ne se préoccupent pas d'évasion. Telle n'est pas leur fonction ni leur but. Ils ouvrent un univers de découverte qui, même s'il a l'avantage de nous dépayser, ne le fait que pour mieux nous ramener à nous-mêmes. C'est une littérature difficile, qui laisse peu de place à l'improvisation, mais incite à se plonger dans une tradition immémoriale de créateurs de codes, de celle qu'ont suivie des générations de concepteurs de mythes et de contes avant nous. Le principe de réécriture de contes, que Terri

Collection Cahiers M@GM@



Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.com



Windling qualifie de « vieille et honorable tradition », forge un lien essentiel avec notre passé et ceux qui ont vécu avant nous [12].

(Ra)conter : oralité, réécriture perpétuelle et art du fragment

On retiendra l'insistance de l'auteure sur l'importance de la tradition. Le conte, où les fées font partie du personnel de prédilection, est toujours à (ra)conter, et pour se situer dans la lignée du conte de fées, le récit de fantasyse fait réécriture perpétuelle, souvenir du principe de transmission orale des récits, contés encore et encore, et chaque fois renouvelés et adaptés par le conteur pour son public. En un sens le « il était une fois » devient « il était plusieurs fois », tandis que le conteur va jusqu'à se mettre en scène lui-même. Ainsi au début de *La Glace et la Nuit*, un Fili [13] anonyme succède à Ossian, poète mythique irlandais, lui-même narrateur du roman précédent *La Sève et le Givre*.

Ossian a entonné le choix d'Angharad, et comment, par la voie qu'elle emprunta, contre les édits du Destin lui-même, fut changé le chemin des Cours. Puis Ossian s'est tu ; il a tourné vers moi son visage, et frôlé ma main. Dans l'espace évidé où s'éleva la voix du fils de Finn, à présent je me dresse [14].

La présence d'Ossian contribue à marquer l'espace-temps comme mythique, tout en permettant le lien entre conte et mythe, à travers ce qui constitue leur canal initial de transmission, l'oralité. Ici, la réécriture opérée par la fantasycrée une équivalence entre ces deux types de récits qui sont conçus comme indissociables, tandis que l'esthétique du fragment, privilégiée par le méta-cycle, mime les corpus mythologiques et folkloriques. À l'instar de l'*Edda poétique* ou des recueils de contes, l'histoire des Sidhes est formée de fragments dont les liens sont parfois ténus. Certains sont plus longs que d'autres (les romans de *Vertigen*, le récent roman de *Frontier, Possession Point* [15]), mais la majorité sont des récits courts, des nouvelles, ou plutôt devrait-on dire des contes, dont il s'agit de retrouver l'ordre. Le lecteur est placé dans un rôle de recomposition du matériel, fait de multiples récits comme autant de fragments d'un puzzle qu'il faut reconstruire : l'orthographe de certains noms change, Kelis Demi-Cœur, personnage secondaire de *La Glace et la Nuit*, devient Kelis Ombrecœur dans le recueil *Avant l'Hiver* [16], tandis que les strates de narration s'accumulent.

Ce choix esthétique découle d'une volonté affichée de faire le lien entre, d'une part la fantasy, genre moderne et désacralisé (pour ne pas dire postmoderne, s'agissant de l'œuvre silholienne), et d'autre part le conte de fées et son parent lointain, le mythe. Il s'inscrit dans une stratégie de légitimation du genre, évidente dans l'article précédemment cité, et mise en pratique dans la création littéraire. Cela va même plus loin : dans l'introduction de *Fantastique, fantasy, xcience-fiction, mondes imaginaires, étranges réalités*, que Léa Silhol a co-écrite avec Estelle Valls de Gomis, la fantasyest dès le départ rattachée aux mythes et aux légendes (p. 3), et « les contes de fées classiques et, au-delà, l'utilisation du folklore féerique » sont présentés comme « les racines et le berceau [17] » du genre. Dans son article « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », Léa Silhol fait non seulement référence par deux fois au fameux essai *On Fairy-Stories* de Tolkien (qui tient lieu de figure d'autorité) mais elle ne cesse d'insister sur l'importance des fées et du conte dans la formation de la fantasy, avec d'abord un tour d'horizon des œuvres mettant en scène des fées, depuis Shakespeare jusqu'aux anthologies d'Ellen Datlow et Terri Windling, en passant par *La Fille du roi des elfes* de Lord Dunsany, *Le Silmarillion* de Tolkien, le cycle de Tad Williams, *Memory, Sorrow and Thorn* [18], la trilogie des elfes de Jean-Louis Fetjaine ou encore le cycle des *Fey* de Kristine Kathryn Rusch, sans oublier des œuvres de fantasyurbaine (*War for the Oaks* d'Emma Bull, *La Compagnie des fées* de Garry Kilworth, *Faërie, la colline magique* de Raymond E. Feist, *Faërie Hackers* de Johan Héliot). L'article poursuit avec un tour d'horizon des réécritures de contes en fantasy, dont le roman *White as Snow* de Tanith Lee qui mêle le conte de *Blanche Neige* au mythe de Perséphone. Et l'on sait que Tanith Lee fait partie des auteurs qui ont influencé l'écriture silholienne.

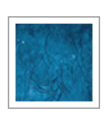
Tout du long, Léa Silhol ne fait rien d'autre que se placer à son tour dans ce qu'elle considère être une longue tradition de conteurs. On ne peut que rappeler au passage qu'elle a été surnommée elle-même « conteuse de la tribu » et que la Tisseuse, dans le titre de son premier recueil, peut être vue comme une figure de l'auteure.

Du reste, dans ce contexte, le titre officieux du méta-cycle, *La Trame*, mérite lui-même attention. Cette trame avec un T majuscule, c'est bien en vérité la trame du monde, tissu et texte d'une histoire surhumaine, impossible, et qui se déroule parallèlement à celle des mortels. Une trame où les fils du mythe se superposent à ceux de l'histoire ordinaire. D'autres auteurs de fantasy, tel Guy Gavriel Kay, ont volontiers imaginé le dieu créateur comme un tisseur dont le monde serait la tapisserie [19]. Si *La Trame* silholienne n'est peut-être pas la création d'un dieu unique, du moins en ce qui concerne la diégèse, son caractère englobant renoue avec la somme médiévale et, par-delà, les cosmogonies antiques mettant en scène des divinités s'affrontant et dont l'action décide du destin du monde. Ainsi, même si le second volume de *La Glace et la Nuit*, *Albedo*, demeure pour l'instant inédit, on sait que la quête d'Angharad et de Finstern aboutira non seulement à une refondation de la société féerique mais aussi à une modification en profondeur des rapports entre le peuple féerique et les mortels, comme on le découvre dans le futur décrit dans *Frontier*.

Du mythe de l'éternel retour à l'éternel retour du mythe et des fées

La fantasy serait donc l'héritière directe de la mythologie, voire du mythe lui-même, selon les propres mots de l'auteure, et le conte, successeur du mythe, en serait le composant essentiel. Par conséquent, le récit mettant en scène des fées ne peut que rappeler leurs supposées origines divines et adopter un mode de narration privilégiant la polyphonie narrative et le fragment. Par conséquent également, la féerie obéit au temps cyclique du mythe, au mythe de l'éternel retour qui voit les mêmes figures, les mêmes situations revenir, la même geste être réitérée. Après tout, Angharad ne dit-elle pas à Lugh : « Tout ce qui a vécu revient en temps et lieux. Tout ce qui vit change de forme [20] » ? Angharad, l'être impossible, à la fois fille du printemps et de l'hiver dans un monde où les unions entre des Sidhes issus de Clartés (et de saisons) différentes sont interdites, représente en effet la résurgence d'un autre être double comme elle et qui a existé il y a bien longtemps. Seuil, la Cour perdue des Tuatha Dé Danann, ne cesse d'être perdue et retrouvée. Tout fait retour, et le monde lui-même est destiné à être détruit et recréé, comme on le découvre dans le triptyque angélique qui clôt le recueil *Fo/véa : Leçons de gravité dans un Palais des Glaces* [21].

Toutefois, le lecteur ne peut être dupe du caractère artificiel de toute construction littéraire : car l'œuvre de Léa Silhol demeure une œuvre de fiction. Si le temps et les événements ici peuvent être faits de retours et de


DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

répétitions, c'est bien parce que l'auteure en a voulu ainsi. La fantasyn'est descendante du mythe et du conte de fées que parce qu'elle le veut bien. La construction littéraire ne peut recourir au mythe de l'éternel retour que parce que celui-ci a en fin de compte cédé le pas à l'éternel retour du mythe, bien déterminé, sous la plume de l'auteure, à revenir sans cesse sur la scène du monde. Ou bien plutôt faudrait-il parler de l'éternel retour des fées, passant désormais au premier plan pour devenir l'incarnation « de forces surnaturelles avec lesquelles l'homme doit négocier **[22]** », sous le signe de la rencontre basée sur « l'affrontement, la cohabitation difficile, l'amour **[23]** ».

Et les fées de Léa Silhol ne tiennent pas à disparaître et à être oubliées, reléguées à des personnages de récits enfantins. Dans *La Glace et la Nuit*, Angharad refuse le divorce des sphères mortelle et féerique, qui conduirait la féérie à demeurer figée dans un état de stase permanente, et décide de retrouver Seuil, un lieu où la société féerique pourra être refondée sur de nouvelles bases.

Dans le futur décrit dans *Musiques de la Frontière* et *Possession Point*, des êtres féeriques, les *Fays*, naissent parmi les humains. Explorant à son tour le sous-genre fantasyurbaine après en avoir fait la promotion en dirigeant l'anthologie *Traverses*, Léa Silhol en fait le lieu du retour des fées dans le monde moderne, un retour qui bouleverse le monde des hommes.

Parce que si la fée, selon l'auteure, est un « élément indispensable » de la fantasy, elle est aussi radicalement autre, image de la différence autant qu'élément d'une anthropologie symbolique sublimant ce qu'il y aurait de meilleur en l'homme, dans le cadre d'une littérature métaphorique. C'est pourquoi elle fait retour pour interroger notre rapport au monde et aux autres. C'est pourquoi aussi, chez Léa Silhol, elle devient la justification de la fantasy : par sa présence, elle crée en quelque sorte un pont entre le souvenir d'une tradition orale et la littérature écrite. Elle est celle qui peut donner, ou rendre, ses lettres de noblesse à la fantasy puisque, selon l'auteure, la résurgence de la fée et de l'univers des contes constitue une évolution de la fantasyvers des récits « moins formatés **[24]** ».

*
* *

La fantasysilholienne apparaît sans conteste comme une fiction mythopoétique, dont l'histoire des fées, commencée dans le passé et se perpétuant dans le présent, constitue le cœur. Pour rappel, la Mythopoeic Society définit la littérature mythopoétique comme suit : Nous définissons ceci comme de la littérature qui crée une mythologie nouvelle et transformatrice, ou qui incorpore et transforme du matériel mythologique existant. La transformation est le point clé – une simple référence statique à des éléments mythologiques, inventés ou préexistants, n'est pas suffisante. Les éléments mythologiques doivent être d'une importance suffisante dans l'œuvre pour influencer la vie spirituelle, morale et/ou créative des personnages, et doivent refléter et soutenir les thèmes sous-jacents de l'auteur. Ce type d'œuvre, à son meilleur, devrait conduire le lecteur à examiner l'importance de la mythologie dans son propre développement spirituel, moral et créatif **[25]**.

Il ne fait aucun doute que l'œuvre de Léa Silhol correspond pleinement à cette définition.

Notes

[1] Nous empruntons le terme à Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien, Cycles et séries en littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004. Un méta-cycle est un ensemble de cycles reliés les uns aux autres.

[2] Montpellier, L'Oxymore, 2002.

[3] *La Glace et la Nuit. Opus un – Nigredo*, Lyon, Les Moutons électriques, 2007.

[4] Montpellier, L'Oxymore, 2004.

[5] Montpellier, L'Oxymore, 2000.

[6] Montpellier, L'Oxymore, 2002.

[7] Montpellier, L'Oxymore, 2004.

[8] Léa Silhol, « Fées et fantasy, un mariage heureux ? », p.30-43, in Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction, mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, « Mutations » n°239, 2005.

[9] La première version, publiée chez Nestivqnen, date de 2000. Une deuxième version, censée être plus conforme aux souhaits de l'auteure, avec réorganisation de l'ordre des récits et substitution des trois dernières nouvelles par la *novella* « Le Vent dans l'ouvroir », est parue en 2004 sous le titre *La Tisseuse, Contes de fées, contes de failles*. En 2015, Léa Silhol a réédité *Les Contes de la Tisseuse* sous son titre original en deux versions concurrentes chez Nitchevo Factory, la nouvelle structure éditoriale qu'elle a créée.

[10] Léa Silhol, *La Glace et la Nuit*, *op.cit.* p.167-181.

[11] Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction, mondes imaginaires, étranges réalités*, *op.cit.*, p. 31.

[12] *Id.* p. 43.

[13] Barde féerique.

[14] Léa Silhol, La Glace et la Nuit, op.cit., p. 8.

[15] Nitchevo Factory, 2015.

[16] Lyon, Les Moutons électriques, 2008.

[17] Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction, mondes imaginaires, étranges réalités*, *op.cit.*, p. 14.

[18] Ce cycle a été traduit en français sous le titre *L'Arcane des épées*.

[19] Voir Guy Gavriel Kay, *La Tapisserie de Fionavar* (trilogie en trois tomes : *L'Arbre de l'été, Le Feu vagabond, La Voie obscure* [1984-1986]),traduction d'Élisabeth Vonarburg, Paris, Pygmalion, 1996-1997.

[20] Léa Silhol, La Glace et la Nuit, op.cit., p. 331.

[21] Auch, Le Calepin Jaune, 2008.

[22] Léa Silhol, « Fées et fantasy : un mariage heureux ? », *art.cit.*, p. 32.

[23] *Id.* p. 38.

[24] *Id.* p. 31.

[25] « We define this as literature that creates a new and transformative mythology, or incorporates and transforms existing mythological material. Transformation is the key — mere static reference to mythological elements, invented or pre-existing, is not enough. The mythological elements must be of sufficient importance in the work to influence the spiritual, moral, and/or creative lives of the characters, and must reflect and support the author's underlying themes. This type of work, at its best, should also inspire the reader to examine the importance of mythology in his or her own spiritual, moral, and creative development. » (www.mythsoc.org [consulté le 25/03/2016]).

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France









Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales





Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

AU RENDEZ-VOUS DU MERVEILLEUX NOIR : VERS UNE FÉÉRIE NÉO-GOTHIQUE ?

Isabelle-Rachel Casta

zacasta@wanadoo.fr

Professeur émérite de littérature à l'Université d'Artois. Spécialiste de Gaston Leroux auquel elle a consacré de nombreuses publications, elle s'intéresse aux cultures noire, fantastique ou criminelle, et plus spécifiquement à la dark fantasy. Elle est notamment l'auteur de Nouvelles Mythologies de la mort (2007) et Au comble des fictions : jeux intertextuels et récits policiers (2016). Elle a également dirigé plusieurs collectifs : Le Chaste et l'obscène : un (re)nouveau romanesque ? (2004), Si d'aventure... la littérature aventureuses a-t-elle vécu ? (2009), Énigme du Mal en littérature de jeunesse (2015).



Source : Pixabay

La dark fantasy est un genre qui combine un merveilleux accepté à des éléments horrifiques. [...] Certains récits de Clive Barker basés sur un merveilleux noir jouent aussi sur les codes de la “dark fantasy”, comme c'est le cas pour les séries télévisées *Buffy contre les vampires* et *Angel* [1].

Un lieu – et un genre – topique pour le déploiement contemporain des nouvelles féeries noires (au sens que Denis Labbé vient donc de donner à l'expression « merveilleux noir [2] ») paraît sans conteste résider en poétique sérielle : le temps court de l'épisode marié au temps long de la saison, puis de la série accomplie, donne le rythme d'un épanouissement progressif et significatif, et renouvelle par là même nos attentes et notre rapport aux créatures qui s'y ébattent ; ce préambule souhaite signaler qu'à de nouveaux avatars d'archétypes anciens, ici féeriques, il convient d'associer des formes de consommation culturelle et/ou formulaire elles aussi émergentes et différemment « énergiques ». C'est cette intermédialité que l'on retrouve par exemple thématisée par Henry Jenkins ou Stanley Fish dans leurs recherches sur l'« aca-fan », autrement dit le « fanisme » cultivé et/ou universitaire.

Le lien avec quelques re-thématisations spécifiques peut concerner plus particulièrement la série *Beauty and The Beast*… Il s'agit d'une série télévisée américaine créée par Jennifer Levin et Sherri Cooper, diffusée simultanément depuis le 11 octobre 2012 sur The CW aux États-Unis, et au Canada [3] sur la chaîne Showcase ; l'intéressant est que nous soyons déjà devant un remake, introduisant une variation axée davantage sur l'action que sur le romantisme, inhérent à la première série télévisée de 1987 diffusée, elle, sur CBS, avec Linda Hamilton et Ron Perlman. Cette série avait frappé les esprits car, contrairement à l'eucatastrophe tolkienienne généralement observée, le réalisateur Ron Koslow [4] avait sacrifié son héroïne, Cat (avocate et non détective, comme elle va le devenir…), dès la fin de la deuxième saison – ce qui avait bouleversé, horrifié, révolté les « beasties », les fans inconditionnels, dont les fictions continuent d'ailleurs de broder sur une possible survie de Cat.

Donc, *Beauty and The Beast* obéit pleinement aux stratégies des dark fairy tales, puisque les « cœurs de cible » de cette récente adaptation mythémique espèrent à la fois le charme équivoque d'une magie agissante, et les terreurs modernes des splatter movies, les films à « éclaboussure » où mort, vie, amour, blessures et amnésie rétrograde se ré-agencent en séquences glamour et en affrontements sexy.

Ce récit télévisuel composite pastiche le conte originel, en en reprenant certains personnages, ainsi que les sortilèges, les malédictions et transformations fantastiques [5], mais adaptés dans/à un univers contemporain, très proche de l'urban fantasy. Rappelons par exemple et sans nous y attarder le titre du premier épisode de la série originale : « Il était une fois… dans la ville de New York (« Once upon a Time… in the City of New York »). L'embrayeur du conte et le décor superlativement urbain se conjuguent pour forger en nous une attente quasi dickensienne pour ce nouveau « conte d'une ville » où tous les titres sont des fragments de poème… puisqu'Edgar Poe, Shakespeare puis Dylan Thomas seront successivement convoqués pour ériger le tombeau littéraire de Cat, d'abord comparée à *Annabel Lee* (02x18, titre français pour *A Kingdom by The Sea*), puis à Hamlet (*The Rest Is Silence*, 02x22), enfin à l'âme en peine du poème gallois, *Though Lovers be Lost*… (03x01 et 02, en VF : *Et jamais la mort ne l'emportera*), avant d'en revenir à Poe en 03x04 : *Nevermore*.

C'est pourquoi la romance paranormale qui va naître s'apparente à la fairy tale fantasy : une réinterprétation sombre, violente, sensuelle, qui se situe donc entre magie mainstreamet noirceur néo-gothique [6]. Cette *fantasy* sérielle entend remonter aux sources, en privilégiant les versions de Grimm comme hypotexte, à la manière du recueil de contes contemporains *Snow White, Blood Red, réuni par Ellen Datlow et Terri Windling (1993* [7]), ou des films tels que *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011) ou encore *Snow White & the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012 [8]).

Alors, sociostyle ou recyclage triomphant, l'affirmation réitérée d'un merveilleux *cross-age* transcende-t-elle vraiment toutes les frontières génériques pour s'inviter au "Bal du diable", abolissant les dernières anciennes légitimations ? La Belle, devenue flic comme tout un chacun dans les séries US, reconnaîtra-t-elle, sous les traits du demi-monstre Vincent Keller, l'homme qui la sauva jadis et la chérit depuis ? Dans cette ré-articulation *gritty*, tout se passe un peu comme si les deux personnages étaient en quelque sorte la Bonne Fée l'un de l'autre – et prenaient le visage du tourmenteur, puis du rédempteur. La thématique semble séduire un grand nombre d'équipes et de showrunners, puisqu'une troisième *Beauty and the Beast* a été présentée : le réseau ABC a en effet réalisé sa propre version de *La Belle et la Bête*, peut-être d'ailleurs plus fidèle au conte, qui n'a pas été retenue au vu du pilote [9].

Sans nous priver d'interroger plus brièvement d'autres séries « fériquement incorrectes », nous aimerions scruter les mécanismes de restauration et d'altération qui président à l'écriture de *Beauty and The Beast*, riche également en (Mauvaises) Fées secondaires, comparses astucieusement mises dans les pas de notre « Beauté »… décidément bien menacée. En dernier liminaire, notons quand même les connotations des noms des héroïnes, Cat Chandler et sa coéquipière Tess Vargas ; des noms aux références plaisantes ! Maria Vargas, c'est la comtesse aux pieds nus, et Chandler c'est Raymond… comme s'il était besoin d'installer chaque nouvel opus dans un patrimoine puissant, une chambre d'échos où tout fait sens [10].

Trois moments rythmeront ce rendez-vous : nous nous rendrons d'abord sur le toit de Cat Chandler, puis nous réfléchirons aux aléas de la *hard science-fiction*, avant de nous confronter aux fantaisies noires des amours mortes.

Jungle de pierre, et toit dans la nuit…

Le cadre – personnage gothique à lui seul – croise diverses imageries dont certaines tiennent au balcon doré de Juliette, et d'autres à l'escalier de fer où le Tony de *West Side Story* vient chanter son amour pour Maria. En effet, les nombreuses tubulures, ou escaliers basculants, palier improvisé entre deux étages, plates-formes métalliques instables… recréent un enchevêtrement de pierre et de fer évoquant quelque jungle figée, ou quelque donjon impratique à escalader pour rejoindre la Belle. Vincent Keller, l'hybride du titre, surgit comme entièrement mû par le regard aimant ou craintif de Cat, la jeune femme qu'il a sauvée et aimée dans l'ombre depuis de nombreuses années… Toujours en surplomb, il guette le rectangle illuminé de sa fenêtre, et de nombreuses scènes, redoublant le cadre de l'écran par le cadre de la fenêtre, sont fondées sur le contraste dehors/dedans, intimité féminine *versus* surgissement masculin hors-norme, comme si le fauve aux aguets Vincent se matérialisait magiquement, à l'instar de Dracula glissant sous la porte de Mina comme une fumée ou planant dans les nuées en oiseau de proie invincible.

À chaque saison, des challengers surgissent de tous côtés : une ancienne fiancée (Alex) en saison 1 ; en saison 2, une amante elle-même transformiste (Tori Windsor) pour lui, un séduisant assistant du procureur (ex-Beast), Gab Lowan, pour elle ; au meurtre originel de la mère de Cat, s'adjoindront une impressionnante quantité de cadavres, puisque comme chez Hulk la force et la violence déployées par Vincent lors de ses transformations est sans limite.

Mais c'est le toit de l'immeuble où vit la jeune fille qui synthétise les aspirations contradictoires de la Belle et de sa Bête : topos romantique et substitut acceptable du jardin enchanté, il permet à l'aérien d'y croiser la sédentaire, pour des pique-niques candides et la plupart du temps interrompus, dîners en hauteur qui valent bien des breakfasts chez Tiffany, tant le chtonien y croise l'ouranien. Le rédacteur de la page Wikipédia lit d'ailleurs dans la série-source un très beau conte d'amour et de mort : *La Belle et la Bête* de Ron Koslow est un conte qui nous parle du désir et du manque, de la peur de soi et des autres, des conséquences terribles de la violence sur les victimes mais aussi sur ses auteurs. C'est un grand projet éthique, valable de façon intangible aujourd'hui comme hier, soutenu par l'existence secrète, au cœur de Manhattan, dans les souterrains de Central Park, d'un monde utopique qui pratique la fraternité, la poésie et des rites. Sous l'égide d'une figure iconique, un amoureux des livres issu du vieux monde, Father et autour d'un être merveilleux dont nul ne sait d'où il vient qui la protège mais qu'elle doit aussi protéger, une communauté d'exclus s'est trouvée une raison de vivre et des règles pour survivre.

Vincent, le héros au visage de lion, incarne à la fois le Bien et le Mal et s'avère aussi une figure particulièrement marquante du désir, le sien propre et celui que les autres projettent sur lui. La poésie, omniprésente dans les titres des épisodes, lue à voix haute par les principaux personnages, les décors baroques et splendides, la musique, donnent un ton exceptionnel à ce récit quasiment légendaire qui rend son âme à une grande ville du monde moderne [11].

Au cœur de ce théâtre d'ombres, la romance paranormale (aux nombreuses téléspectatrices) vient zoomer sur le déchirement sentimental de deux êtres passionnément épris malgré toutes les lois humaines, ou génériques : Vincent est en effet le résultat d'une manipulation génétique ordonnée par la firme Muirfield, et réalisée par la mère de Cat... qui s'en repent presque aussitôt. Le programme de transformation des soldats en super-soldats échoue, car les hybrides ainsi créés sont ingérables.

En fuite perpétuelle, Vincent devient cependant l'ange gardien, puis l'amant, de l'adolescente qu'il a sauvée jadis. Chaque pré-générique redit les circonstances exceptionnelles de la première rencontre, et insiste sur le devoir de protection que se doivent mutuellement la Belle et la Bête.

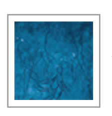
Si nous pensons trouver là la quintessence de l'histoire d'amour surnaturelle, c'est que de très nombreux auteurs s'y sont attelées : Nora Roberts, Linnea Sinclair, Christine Feehan... ont toutes reçu le PEARL (Paranormal Excellence Award for Romantic Literature), prix prestigieux saluant la romance la plus émouvante (abandonné en 2008). Unissant les spécificités de la littérature spéculative et des histoires d'amour fou (à la manière d'Emily Brontë dans *Wuthering Heights*, donnant Cathy à Heatchcliff pour mieux la lui retirer ensuite), la romance paranormale entre de plein droit dans les catégories du merveilleux, tel qu'il surgit par exemple du numéro de *Strenae* portant sur les nouvelles merveilles [12], et plus spécifiquement encore dans l'article d'Isabelle Perrier consacré aux séries *Once Upon a Time* et *Grimm*.

La présence des « transgenres » met en exergue les zones de souffrance, d'isolement, d'obscurité et d'incompréhension, voire de culpabilité, ce qui les rend finalement attachants : des êtres dont la fatalité métamorphique représente le biotope, des exclus qui, tout en se détestant, s'entraident pour le bien. Puis viennent les amis, et par extension leurs familles à la fidélité presque indéfectible (sœur Heather, co-équipière Tess Vargas, meilleur ami geek JT) : on pourrait ainsi parler d'adjuvants et d'opposants, qui rejoignent la schématisation des contes de fées proposée par les formalistes.

La coprésence hyperdiégétique des guerres américaines (Afghanistan, Irak), toujours montrées comme le lieu des plus grandes transgressions faites à l'*humanitas*, et des extrapolations scientifiques légendaires qui en résultent finit par créer une « phénoménologie » du fantastique [13], où les topoï se recombinent de proposition en proposition (*Supernatural, Doll House*) pour accréditer à la fois les thèses complotistes et ré-instaurer malgré tout un nouvel humanisme qui engloberait *aussi* la bestialité des trans-espèces. Même si tout se déroule (sauf rarissimes échappées) à New-York, on ne peut s'empêcher de penser à tout ce que le Southern Gothic fait de la Guerre de Sécession, liée aux vampires dans *The Vampire Diaries*, avec des échappées steampunk vers (au rayon grand-guignolesque) *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, le film de Timur Beckmambetov (2012), ou *Abraham Lincoln vs. Zombies* de Richard Schenkman (2012), qui exploitent la veine du burlesque « noir » horrifique, en opposant des personnages historiques avérés à des monstres surnaturels... dans la tradition d'Alan Moore et de Kim Newman.

Citons aussi l'étonnant *Whitechapel* de Ben Court et Caroline Ip pour ITV (2010), qui rappelle le mythe de Jack l'Éventreur pour mieux en montrer les modernes et glaçants « copycats », ces imitateurs maléfiques qui mettent évidemment en fureur le capitaine Chandler, placardisé à Whitechapel et impuissant à prévenir les nouveaux délits que semble secréter le vénéneux quartier aux relents infects. Même atmosphère dans le film de James McTeigue, *The Raven* (2012), où la police de Baltimore (1849) fait appel à Edgar Poe lui-même (John Cusack) pour déjouer les plans diaboliques d'un admirateur trop zélé, devenu serial killer par passion pour le Maître... et ajoutons aussi *Ripper Street*, la série britannique de Richard Warlow (2012), qui comme son nom l'indique, mêle mystère sanglant, début de la médecine légale et de l'anthropométrie et hantise urbaine. L'ombre des "détectives de l'étrange", ces héros qui, de Jules de Grandin (Seabury Quinn) à Hesselius (Sheridan le Fanu) et de Thomas Carnacki (William H. Hodgson) à Henri Bencolin (J. Dickson Carr), ont essaimé dans les « mixtes » policiaro-horrifico-fantastiques, rôde de toute évidence derrière ces créations sérielles et filmiques. Quant aux *Warriors* de Walter Hill (1979), l'atmosphère gothique de cette réécriture de l'*Anabase* de Xénophon – qui suit les *Guerriers de la nuit* (titre de la VF) de la plage de Coney Island aux bas-fonds du Bronx, aller puis retour – a beaucoup impressionné la critique, qui y lit la ré-articulation de la bataille de Counaxa [14] avec les légendes proprement urbaines qui courent sur New York.

Mais la palme de l'héritage « harry-dicksonnien » est sans doute remportée par *Arrow*, la série américano-canadienne de Greg Berlanti, d'après les comics *Green Arrow*... Un héros torturé, Oliver Queen, obligé de se



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

dissimuler pour mener à bien sa tâche de justicier, règle ses comptes à coups de flèches, comme les archers médiévo-renaissants, au sein de la puissante Starling City… Tout est pertinent dans cette fantaisie urbaine ténébreuse, comme dans la série *Sleepy Hollow* **[15]**, où Ichabod Crane traque, dans notre temps, le cavalier qu'il a décapité deux siècles avant : propulsés dans notre présent, les deux ennemis rejouent perpétuellement le conflit premier.

Ce que la hard science a fait, la hard science le défera…
« C'est difficile de redevenir Dr Jekyll quand tout le monde souhaite que tu restes Mister Hyde **[16]** » (JT à Vincent)

La Méchante Fée étant souvent remplacée par le savant fou, c'est bien une organisation paramilitaire occulte qui est responsable de l'état de Vincent, mi-Fantôme de l'Opéra balafré, mi-loup-garou (comme dans *Teen Wolf*), cherchant toujours l'élixir magique qui le décontaminera… mais l'ironie tragique du propos veut qu'à chaque fois qu'il trouve en effet le pharmakon réparateur, c'est au pire moment… et il n'a de cesse de reprendre ses anciennes particularités pour sauver la Belle en péril, ou son meilleur ami JT, ou d'autres innocents pris en otage ; sa compagne d'un moment, Tori Windsor (elle meurt en fin de saison 2), a hérité, quant à elle, des gênes recombinés de son propre père, autre « Bête » tuée par Vincent ; elle estime donc qu'elle est mieux à même de comprendre et de partager la sauvagerie acquise de l'ancien héros de guerre que la douce Catherine Chandler (à qui Kristin Kreuk, à peine sortie de *Smallville* où elle incarnait Lana Lang, prête son frais minois).

Cette configuration évoque fortement Oz et Veruca, loup et louve-garou de la série *Buffy* ; Veruca s'efforce de détourner Oz de son amante Willow, selon elle bien trop sage et gentille pour comprendre et partager la sexualité flamboyante des métamorphes. De nombreuses autres références montrent combien Joss Whedon a influencé les réalisatrices, lors même qu'il avait été, lui, très impressionné par la construction dramatique de la série d'origine : par exemple, un épisode de *Buffy* s'intitule *Beauty and the Beasts*…au pluriel (03x04, 1999) ; épisode au cours duquel trois couples sont confrontés à la dimension bestiale de l'homme – Pete/Debbie, Oz/Willow, et Angel/Buffy. Justement, le vampire Angel qui veut que sa bien-aimée vive au soleil est un avatar de la Bête et au moins un épisode de *Buffy*, la rencontre rêvée sur la plage de Los Angeles avec l'amoureux qui ne peut se montrer au grand jour – *Anne*, 03x01 –, est directement issu de *Beauty and the Beast*, version Koslow : *A Distant Shore* (02x16).

Dans les séries de gothic fantasy, les héros ont aussi leur faille. Bien que leur destinée fasse d'eux des élus et que les valeurs de courage, de sacrifice, de dépassement de soi soient largement mises en avant, la charge de leur mission est souvent bien lourde à porter malgré l'aide d'amis dévoués. À l'instar de son illustre prédécesseur Frodo qui, à plusieurs reprises, avoue à Sam qu'il aurait préféré que l'Anneau ne vienne pas à lui, que c'est un fardeau trop lourd à porter **[17]**, Vincent est parfois découragé par les combats qu'il a à mener, même s'il reste décidé à faire le plus possible le bien autour de lui, ou tout du moins à limiter les dégâts dus à sa condition d'hybride.

Il est vrai que, dans le merveilleux noir, les adjuvants semblent appartenir à plusieurs catégories dont le degré de bienveillance ou d'obscurité prend une teinte plus « grise » tout au long de la quête. La véritable inversion des clichés s'effectue par le biais du, ou des, personnage(s) qui gravitent autour du héros central. L'on y trouve des métamorphes, un ensemble de créatures normalement effrayantes, appartenant déjà à la mort pour certaines, et qui suscitent pourtant l'engouement, l'admiration et l'amour.

Fantaisies noires et amours mortes

Typiquement ici, la romance paranormale tend à mettre systématiquement en scène des couples complexes dont les membres qui les composent sont à l'aphélie l'un de l'autre, notamment lorsqu'il s'agit du héros/de l'héroïne et de son "love interest". Ainsi, l'on trouve majoritairement des couples vampire/humain, comme dans *Twilight*, *Buffy* et bien d'autres séries. Ici, la détective Cat doit sans cesse « couvrir » son amour Vincent Keller, toujours fugitif, accusé de nombreux crimes, recherché et traqué jusqu'à dans la chambre à coucher nuptiale…

Ces couples apparaissent bien souvent comme des "star-crossed lovers" tels Roméo et Juliette ; d'ailleurs l'auteur de *Warm Bodies* s'en souviendra en nommant son héros le zombie « R », initiale de Roméo Montaigu. Ce sont des couples impossibles mais qui existent envers et contre tout. Ainsi, Buffy est la Tueuse de vampires… mais elle s'éprend d'abord d'Angel puis de Spike, vampires tous deux (notons que Spike passe d'ennemi numéro un à "love interest" après le départ d'Angel).

Même chose pour Cat : sa remontée dans le passé se double d'une forme d'archéologie de la ville, où il faut chercher un donjon avec des artefacts et des squelettes… ainsi qu'une émeraude magnifique, qui jouera le rôle de la cryptonite dans le legendarium de Superman. Or l'aïeule de Cat, Rebecca Reynolds, a elle aussi vécu avec une « Bête », Alistair… mêlant le monstre gothique dans la lignée de la créature de Frankenstein. On passe ainsi des entrailles de la Ville (station de métro abandonnée, souterrain désaffecté, égouts, caves gigantesque, laboratoires délabrés…) au sommet des buildings et des gratte-ciel, nid d'aigle d'où tombe le mutant avec un "sens of wonder" jamais démenti. La rencontre de toutes ces mythologies forme ce qu'Eloy Fernandez Porta nomme l'« afterpop », pour en signaler précisément le permanent bouillonnement iconique et notionnel.

Un exemple que nous ne développerons pas serait la série *Sleepy Hollow*, alliant le plus pur urban gothic (pour sa partie contemporaine) et la romance paranormale la plus déchirante, nous amène à assister, après deux siècles de sommeil, au réveil difficile d'Ichabod Crane dans un monde totalement différent du sien – ce qui ne l'empêche pas d'accepter la mission que lui confie, à travers le temps, sa femme Katrina, celle de sauver le monde des quatre cavaliers de l'apocalypse : Mort (décapité par Ichabod à l'époque de la guerre d'indépendance), Famine, Guerre et Conquête. Prêt à sacrifier sa passion pour préserver l'humanité et faire ce qui est juste, Ichabod, profondément croyant, se promène avec sa Bible pour contrecarrer les forces du mal. Les personnages qu'il rencontrera sur sa route se positionneront eux aussi très vite, à l'instar du policier Andy Brooks, qui obéit au démon et meurt dès le premier épisode de la série pour mieux ressusciter dans le second. Brooks sera d'ailleurs la première personne que rencontrera Ichabod suite à son réveil, juste après l'annonce de la mort du shérif Corbin. Dès que Brooks le verra, il l'arrêtera et demandera à Abbie Mills, l'adjointe du

shérif présente sur les lieux, de l'identifier comme étant l'assassin… La suite de l'épisode laissera penser que peut-être, cette insistance à vouloir coffrer Ichabod était un prélude à cette dérive dans les ténèbres.

Un peu à l'écart de ces héros maudits, se déploient les méandres et les tourments des idylles adolescentes transgenres, transespèces, que l'on pourrait résumer par : le parcours du *monstrum* au *novum*. Si la sentimentalité prévaut le plus souvent, il y a aussi, comme déjà suggéré, des *corpora* plus sombres, aux passions empêchées et violentes… Le show *Lost Girl* (Michelle Lovretta, 2012), héritière de *Buffy*… fait trembler pour le sort de celle qui, comme le héros de *Pushing Daisies* (Bryan Fuller, 2007-2008), donne la mort par un baiser ; mais le traitement de la série *Pushing Daisies* n'est en rien "gothic" ; gorgée de couleurs acidulées et de personnages plutôt loufoques et charmants, c'est vers le *nonsense* britannique qu'elle louche. Rien à voir avec Bo, la "lost girl", héroïne sensuelle et bisexuelle (Anna Silk), qui joue sur tous les codes : dark fantasy, extra-terrestre, mais aussi atmosphère homo-érotique avec des scènes de prison pour femmes/fées très suggestives. Beaucoup plus soft, *Beauty and the Beast* privilégie clairement le désir à ses assouvissements, et euphémise les quelques étreintes consenties pour maintenir intactes la grâce et la vénusté de Cat, toujours perchée au bord de l'abîme.

*

* *

Alors, « Metaphors be with you! [18] »? Reprenant tant bien que mal l'archétype du fiancé animal, *Beauty and The Beast* s'inscrit dans la longue chaîne des variations sur ce conte, qui servait on s'en souvient d'argument de séduction à Werner von Ebrennac dans *Le Silence de la Mer* ; c'était alors à la soldatesque allemande que la Bête ressemblait, superficiellement, avant de se transformer en chevalier servant de la France, épris mais respectueux ; plus littéral ici et dénuée de toute métaphorisation particulière, cette relecture parfois kitch, parfois émouvante, de l'enchantement original se distingue aussi par le recyclage réussi des clichés du mélodrame : la mère assassinée, le père mort qui de toute façon n'était pas le vrai, les bâtisses labyrinthiques où l'on se perd, le bijou ancestral aux vertus magiques… rien ne manque, pour que s'opère au mieux la jonction entre l'émotion d'un amour interdit et l'inquiétante étrangeté d'une ville aux mystères oppressants. C'est peut-être là que la réflexion de Maurice Lévy peut le mieux éclairer les arrière-mondes complexes de ces sous-genres qui, héritiers parfois paradoxaux des œuvres noires et du courant gothique, s'adressent à une tout autre réception, marquée par la juvénilisation de notre habitus social, et par la prééminence d'un public féminin qui souhaite que se conjuguent les codes du fantastique et ceux du roman d'amour – et même du mélodrame amoureux… Mais comme le dit Jean Vivies en commentant Maurice Lévy : « Il est donc salutaire de revenir […] dans les méandres d'une "carte du tendre" du roman noir […] [19]».

Les héros de la mirobolante fantasy urbaine, malgré courage et audace doivent accepter eux aussi, la souffrance et les larmes. Sentimentales, érotiques, héroïques, les nouvelles fééries, elles, exhaussent discrètement les rôles féminins en les transformant en torches flamboyantes dans la nuit de l'amour fou, même si « le rêve est rétrograde », comme le rappelle Max Duperay en citant Freud [20] ; c'est pourquoi *Beauty and the Beast* nous semble bien appartenir à un merveilleux, plus victorien qu'arthurien bien sûr, revivifié par ses multi-supports et réinventé dans sa plasticité même. Pour cette série, il s'agit bien comme le soutient Philippe du Folco, de « […] la chute d'un idéal érotique et prométhéen, détruit par l'intransigeance de la morale, et qui caractérise assez bien les gothics et une partie de l'imaginaire manga aujourd'hui [21] ».

Notes

[1] Denis Labbé, article « Fantasy », p. 289-291, in Valérie Tritter (ed.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 291.

[2] On aura reconnu le clin d'œil au titre du film de Juan Luis Buñuel, *Au Rendez-vous de la mort joyeuse* © Les Productions Artistes Associés, PEA, Télécip, 1973, avec Françoise Fabian et Gérard Depardieu.

[3] L'actrice vedette est d'ailleurs canadienne, si Jay Ryan vient de Nouvelle-Zélande.

[4] Ce sont les producteurs qui ont ainsi « réglé » son compte à Linda Hamilton, qui souhaita très vite quitter la série. À noter : Ron Koslow est toujours crédité comme « producteur » du récent remake.

[5] On trouve d'ailleurs d'autres variations au thème, en particulier *La Belle et le Prince Lion*, titre français donné au conte des Grimm « L'Alouette qui chante et qui sautille » (KHM 88) (voir Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France : Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Mythographies et sociétés », 2014).

[6] Quelques rappels définitoires consultés en ligne : « Le style néo-gothique est un style architectural né au milieu du 18e siècle en Angleterre. Au xixe siècle, des styles néo-gothiques de plus en plus rigoureux et documentés ont visé à faire revivre des formes médiévales qui contrastaient avec les styles classiques dominants de l'époque. Le mouvement néo-gothique (autrement appelé « Renaissance gothique », sur le modèle du *Gothic Revival* anglais) a eu une influence importante en Europe et en Amérique du Nord, et il y a peut-être eu davantage d'architecture gothique qui a été construite durant les xixe et xxe siècles qu'il n'y en a eu à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance. On peut distinguer trois phases : « le néo-gothique de Christopher Wren en Angleterre, appliqué aux universités comme Oxford ; la deuxième phase en Grande-Bretagne est parallèle au développement du roman gothique en littérature ; la maturité dans les années 1840 grâce aux progrès de la science historique » (« Style néo-gothique »).

[7] Le film de Tarsem Singh, astucieusement intitulé *Mirror, Mirror* (2012), remet bien au centre du propos le personnage ambigu et pervers de la « méchante reine », incarnée par Julia Roberts.

[8] Ce dernier rencontra un succès notable puisqu'approchant les deux millions d'entrées au box-office ; succès qui contraste en effet avec quelques déceptions, sinon esthétiques, du moins financières, assez rudes : ni *Divergent* (2014), ni *Warm Bodies* (2013), ni *The Host* (2013), ni même *Beautiful Creatures* (2013) n'ont vraiment trouvé un public à la hauteur des investissements consentis… pour ne rien dire des déceptions avouées que sont *The Mortal instruments* (2013) ou *Vampire Academy* (2014).

[9] Au mois de septembre 2011, deux projets *Beauty and the Beast* ont été proposés. Celui pour le réseau ABC était présenté par Jonathan E. Steinberg et le pilote mettait en vedette Ruth Bradley (Grace, la belle), Darius Campbell (Shiro, la bête), Christopher Egan (Garrick), F. Murray Abraham (Cyril), Meegan Warner (Elizabeth, sœur de Grace), Karen LeBlanc (Ehren), Alan Dale (Emperor Dorian, père de Grace) et Wendy Crewson (Mara). Le pilote n'a pas été retenu par ABC.

[10] Cette autocélébration permanente de la pop culture, « ivre d'elle-même », est l'une des thèses de Dominique Pasquier, Bernard Lahire et Jean-Louis Fabiani, reprenant les conclusions des enquêtes dirigées par Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1990 (merci à Anne Besson de m'avoir rappelé cet ouvrage !).

[11] La Belle et la Bête (série télévisée).

[12] *Strenae*, no 8, 2015, "*Le Nouveau Pays des Merveilles. Héritage et renouveau du merveilleux dans la culture de jeunesse contemporaine*", Anne Besson et Matthieu Letourneux (ed.), strenae.revues.org.

[13] Louis Vax en parle dans *La Séduction de l'Étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965 ; Franz Hellens (*Le Fantastique réel*, Amiens, Sodi, 1967), lui, préfère le terme d'*expérience* fantastique… Mais nous trouvons de la parenté dans ces approches.

[14] La bataille de Counaxa s'est déroulée le 3 septembre 401 av. J.-C. entre Cyrus le Jeune et son frère ainé Arsace qui s'était emparé en 404 av. J.-C. du trône perse sous le nom d'Artaxerxès II. La retraite des Dix Mille fut alors dirigée par cinq stratèges élus, dont le jeune et relativement inexpérimenté Xénophon. Les Grecs, engagés profondément en territoire perse, durent se frayer un chemin vers le nord à travers les montagnes d'Arménie couverte de neige pour atteindre la mer Noire à environ 1000 km de là. Cette histoire comme celle de la bataille sont racontées dans l'*Anabase* écrite par Xénophon.

[15] Alex Kurtzman, Roberto Orci, *Sleepy Hollow* © Sketch Films, K/O Paper Products, 20th Century Fox Television, 2013. La série en est à sa troisième saison, une quatrième est annoncée.

[16] « It's hard to be Doctor Jekyll when everybody keeps wanting Mr. Hyde. » (Ron Koslow, *Beauty and the Beast*, 02x14, *When the Blue Bird Sings* © Republic Pictures, 1989, 00:21:17).

[17] Frodo, dans *The Lord of the Rings*, doit porter l'anneau de pouvoir forgé par Sauron jusqu'à son lieu de création pour le détruire, mais l'anneau a sa volonté propre, il peut agir sur le porteur et Frodo devient de plus en plus las, paranoïaque et ambivalent dans son comportement.

[18] Eric del Chrol, « Metaphors be with you », p. 252-270 in Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini (ed.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Garnier, « Rencontres », 2014.

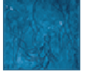
[19] Note de lecture de *Le roman gothique anglais*, Albin Michel, 1995, in *Persée*, portail de revues en sciences humaines et sociales, persee.fr/web/revue/home/prescript/article/XVII_0291-3798_1995_num_4, p. 159.

[20] Max Duperray, « lévy, maurice. *Le Roman "gothique" anglais, 1764-1824*. Bibliothèque de "l'évolution de l'humanité." Paris : Albin Michel, 1995. 774 pp. », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol. 41, no 1, 1995, pp. 158-160, p. 159.

[21] Philippe Di Folco (ed.), *Dictionnaire de la mort*, Paris, Larousse, « In Extenso », 2010, p. 494.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

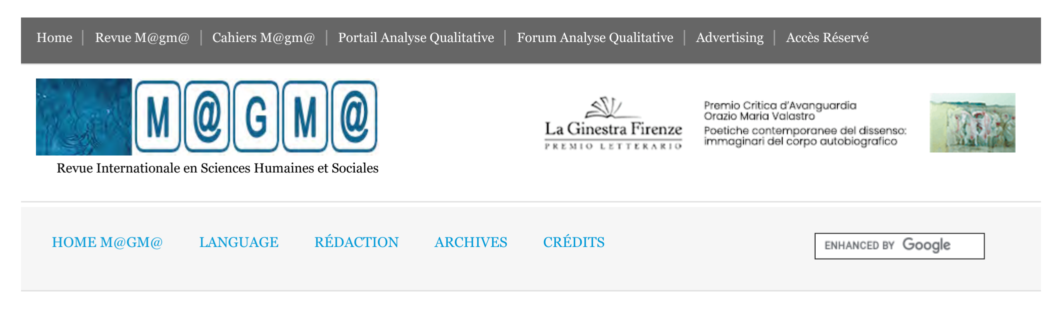
Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France















Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

D'UN SEXE À L'AUTRE : REVENDICATIONS FÉMINISTES DANS LES CONTES DE FÉES DU XIXE ET DU XXIE SIÈCLES : « LA PETITE À LA BURQA ROUGE » ET « BARBE-BLEUE » DE TAHAR BEN JELLOUN ; « CENDRILLON OU LE PETIT GANT DE SOIE » DE NATHALIE AZOULAI

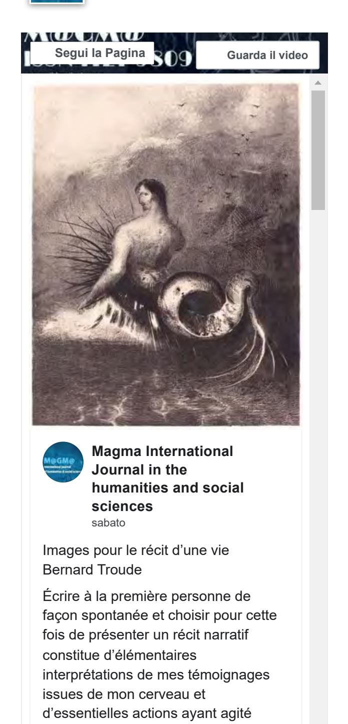
Hermeline Pernoud

hermelinepernoud@gmail.com
Docteure de l'Université de Paris Sorbonne-Nouvelle en littérature française. Elle a rédigé, sous la direction de Paolo Tortonese, une thèse intitulée Féeries pour une autre fois : réécriture et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920). Elle est membre du Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle. Elle a donné de nombreuses conférences et publié quelques articles autour de son sujet de thèse.



Sabrina fair Listen where thou art sitting - Illustration by Arthur Rackham (1867-1939) for John Milton's Comus





« La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. [...] Elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend [1] » écrivait Simone de Beauvoir en 1949. Les trois contes retenus pour cette étude délaissent cette vision passive de la femme et proposent une analyse des nouveaux rapports de force masculin-féminin. Deux sont de Tahar Ben Jelloun ; l'autre est de Nathalie Azoulai. Tahar Ben Jelloun a publié *La Petite à la Burqa rouge* et *Barbe-Bleue* en 2014 dans *Mes Contes de Perrault,* un recueil parodiant dix des contes de Perrault (il manque *Grisélidis*). Il s'approprie ces contes, les place en Orient, et avoue s'inspirer de deux recueils de son enfance : *Les Mille et Une nuits* que lui contait Fadela, une vieille femme qui vivait avec sa famille [2] et *Les Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré que lui lisait Mademoiselle Pujarinet, son institutrice. *Cendrillon ou le Petit Gant de soie* de Nathalie Azoulai trouve sa place au sein d'un recueil collectif paru en 2015 : *Leurs Contes de Perrault*. La syntaxe des titres de ces recueils est similaire : un pronom possessif (« mes », « leurs ») suivi du syntagme « Contes de Perrault ».

Réécrire les contes de Perrault n'est pas nouveau. En 2002, les éditions de La Martinière proposaient également un recueil de contes rédigé par diverses personnalités du monde littéraire : *Les Contes de Perrault revus par* …. Géneviève Brisac, Arnaud Cathrine, Catherine Cusset, etc. Le xixe siècle avait également vu des auteurs proposer leur réécriture dans des ensembles similaires. Toutefois, le fait de se réapproprier l'ensemble des contes (ou presque) est assez rare : sur l'ensemble du xixe siècle, seuls Léo Lespès en 1865 et Henri de Beaumont en 1884 avaient proposé des recueils similaires (*Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm ; Les Contes de Perrault mis en vers*). Il faut ensuite attendre 1919 pour que Jules-Séverin Caillot nous propose ses *Contes après les contes*. Quant à la publication de réécritures au sein de recueils collectifs, elle se restreint au numéro spécial et tardif du 16 janvier 1919 du journal *La Baïonnette*.

Les thèmes abordés dans les contes de Ben Jelloun et d'Azoulai n'ont rien de nouveau. En 1896, Charles Marelle [3] proposait déjà une "perversion par contrefaçon [4]" dans laquelle on voyait le loup se punir tout seul, comme dans *La Petite à la Burqa rouge*. En 1893, Oscar Méténier adaptait *Barbe-Bleue* en roman et faisait passer le héros devant les tribunaux, comme dans la version de Tahar Ben Jelloun. Enfin, en 1865, Léo Lespès publiait *La Belle au bois … veillant* [5] et contait lui aussi le désir d'apprendre, comme dans *Cendrillon ou le Petit Gant de soie*.

Il serait évidemment étonnant que ces hypotextes soient connus de Nathalie Azoulai et de Tahar Ben Jelloun ; toutefois une comparaison des réécritures des xixe et xxie siècles permettra de montrer combien le regard posé sur les thèmes abordés et le discours tenu sur ces questions de représentation du genre et d'égalité des sexes s'adaptent à des questionnements plus anciens qu'ils n'y paraissent. Il faudra donc se demander par quels moyens les guerres contre les dominations sexuées (ici masculines et symbolisées par le loup-barbu dans *La Petite à la Burqa rouge*, par Barbe-Bleue dans le conte éponyme de Ben Jelloun, et par l'interdiction d'étudier aux femmes dans *Cendrillon ou le Petit Gant de soie*) se mettent en place. D'une part, on constate que les héros masculins perdent virilité et omnipotence ; d'autre part, on note un effroi grandissant face au potentiel effacement des frontières du genre ; enfin, on relève la métamorphose d'héroïnes dans l'expectative d'une délivrance conférée par un personnage masculin en femmes indépendantes se délivrant par l'éducation.

Contes de fées phallocrates

Les réinterprétations grand public contemporaines se plaisent à montrer des princes incompétents : *Blanche Neige* de Tarsem Singh (2012) propose une héroïne combattant aussi, si ce n'est plus virilement que son prince ; *Blancanieves* de Pablo Berger (2012) s'amuse de l'impuissance du baiser princier salvateur ; trois photos de Dina Goldstein propulsent les contes dans un quotidien où l'on voit Blanche Neige en mère au foyer débordée aux côtés d'un époux affalé sur son canapé, Cendrillon en alcoolique désespérée de ne voir son prince arriver, et le prince charmant incapable de réveiller *La Belle au bois dormant* [6]. Ces figures masculines contemporaines n'ont rien à envier aux princes des œuvres littéraires du xixe siècle qui étaient déjà infidèles, voyeurs, impuissants, alcooliques, violents, violeurs, pédophiles, sadiques, et tant d'autres choses [7].

Pour se moquer des héros masculins, les auteurs de notre corpus les placent dans des situations dégradantes. Tahar Ben Jelloun évoque par exemple l'impuissance de Barbe-Bleue (« la deuxième nuit, je crois qu'Amar lui a donné à avaler une poudre rouge et noire [8] ») et ses problèmes gastriques (« il eut des coliques telles qu'il fallut appeler le médecin au beau milieu de la nuit [9] ». Ces héros sont également attaqués sur leur physique dans leur ensemble : l'imaginaire collectif associant l'esprit chevaleresque à la beauté, nous imaginons que les princes sont forcément beaux et sveltes (et ce bien que Perrault n'ait jamais donné de description claire de ses héros masculins). Cette vision manichéenne n'a jamais cessé d'être utilisée, et peindre les figures masculines comme extrêmement laides et grosses reste sans doute le moyen le plus efficace pour rire à leurs dépens. Ainsi, Tahar Ben Jelloun multiplie les descriptions dysphoriques de Barbe-Bleue. « Avec son gros ventre, il ne peut pas se baisser [10]». Il est si gros que même « l'imam de la grande mosquée l'[a] autorisé à faire ses prières assis, comme les malades et les handicapés [11] ».

Conscient de sa laideur, l'arrogant Barbe-Bleue considère cependant « qu'avec son physique d'athlète, avec son air d'homme mûr, avec son argent, il n'avait pas à faire d'efforts particuliers pour séduire les femmes [12] ». Enfin, sous sa barbe, se cache la preuve de son caractère libidineux : à la fin du conte, Barbe-Bleue apparaît rasé, le « visage ravagé par la vérole [13] », image qui rappelle les illustrations accompagnant l'ouvrage de Brodie publié en 1845 et qui associait déjà déviances sexuelles et maladie [14]. Mais alors que le xixe siècle évoquait les maladies vénériennes et les relations sexuelles sur un ton alarmiste visant à dénoncer une épidémie considérée comme néfaste pour cette « société d'économie austère [15] », les discours sur l'acte sexuel des textes contemporains ne sont plus culpabilisants. Au contraire, ils sont joyeux et sans complexe comme le montrent les réécritures de *Riquet à la Houppe* par Lydie Salvayre :
Les deux jeunes épris se regardent dans les yeux pendant une minute et trente-six secondes, mais personne n'est là pour voir s'ils ont l'air bête.
Après quoi, ils s'en vont du café et se rendent à l'hôtel où ils réservent une chambre pour tout l'après-midi.
C'est du joli [16],
et par Gérard Mordillat : « Riquet et Radieuse ne se marièrent pas, n'eurent pas tant d'enfants que ça, mais ils s'en donnèrent à cœur joie [17] ».

Phallus ridicules

Si les bons ont le droit à une vie sexuelle épanouie, à l'inverse, les personnages les plus vils sont malheureux en amour, car tous semblent incapables de faire preuve de virilité. Ainsi, dans les versions de Tahar Ben Jelloun, le loup-barbu et Barbe-Bleue sont parés d'un petit pénis, le premier possédant un « tout petit zizi [18] », le second étant affublé d'un « machin [...] toujours aussi petit qu'un escargot [19] ». Gérard Mordillat note quant à lui que « les marlous de la cité [...] dev[iennent] mous du slip [20] » devant la compagne de Riquet à la Houppe. Les moqueries phalliques sont proportionnelles à l'impuissance et sont largement renforcées par le vocabulaire choisi (enfantin – « zizi » –, familier – « machin » – , populaire – « mous du slip ») ou par la comparaison avec l'escargot, animal dont la position recroquevillée et l'aspect visqueux sont des moins engageants. L'impuissance de ces figures masculines est telle que plus personne n'a peur d'eux. Ainsi, Soukaïna n'est pas impressionnée par les menaces de viol ; elle rit ouvertement de la taille du sexe du loup-barbu et le menace :
– Oh, qu'il est petit le sexe du monsieur ! Oh là là ! C'est avec ça que tu violes les femmes ? Il est minuscule, tu devrais avoir honte. [...] Tu n'es qu'un obsédé sexuel avec un tout petit zizi même pas capable de faire envie.
[...]
– Mais tu es une démone, où as-tu appris tout ça ?
– Oui, une démone qui va te couper les organes génitaux. De toute façon, ça ne te sert à rien, juste à faire pipi [21].

Au xixe siècle, les auteurs se contentaient de signifier l'impuissance des princes charmants par quelques détails féminins. Chez Rostand, le prince est vêtu d'un « justaucorps brodé tout en satin vert d'eau [22] ».



Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.com



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

Chez Gustave Kahn, le prince porte « une collerette bleu tendre », un « col coquet », des « dentelles » et un « mantel […] rose comme les roses ». Ces dandys sont des maniaques qui, même lorsqu'ils doivent réveiller leur Belle au bois dormant comme chez Adelswärd-Fersen, n'en oublient pas d'« ôter les jolis nœuds de [leurs] dentelles, pour entrer au jardin [23] » plein d'épines. Mais ces figures masculines efféminées n'effraient pas, elles sont plutôt le sujet de moqueries, notamment parce que l'accoutrement d'un homme en femme est perçu comme la preuve de sa faiblesse. La féminisation du nom de « Barbe-Bleue » en *Chevalier Barbe-Bleuet* [24] chez Gustave Kahn ou sa métamorphose en femme dans *Barbe-Bleuette* [25] de Raoul de Najac prouvent combien cette figure « de l'abus de pouvoir et de la violence outrée [26] » a perdu toute crédibilité.

De quelques récits d'inversions sexuelles

Dans *Cendrillon ou le Petit Gant de soie*, Nathalie Azoulai symbolise l'impuissance masculine par l'homosexualité. Les réactions devant la valse de Cendrillon (le garçon) et du prince illustrent l'homophobie ordinaire : la reine s'exclame combien cela est « insensé [27] ! » ; la salle que « c'est un gâchis [28] » ; le roi qu'il « déteste les tarlouzes [29] ! » L'œuvre de Nathalie Azoulai donne à voir un pays bouleversé par de tels changements amoureux puisque, le lendemain, quand le prince part à la recherche de l'inconnu du bal, « les filles se griment en garçons et les garçons se déguisent en filles pour contourner la consigne [30] », si bien que « le pays est sens dessus dessous, jusqu'aux phrases qu'on n'arrive même plus à former à cause des problèmes de grammaire et d'accords qu'entraînent toutes ces inversions [31] ». Alors que la version de *Cendrillon* par Charles Perrault avait entraîné un débat se limitant à l'orthographe de « pantoufle de verre / vair [32] », la version de Nathalie Azoulai imagine des conséquences orthographiques bien plus terribles et dignes d'intéresser l'académicien Perrault.

Plusieurs auteurs du xixe siècle proposaient également des contes d'inversion sexuelle [33]. Un conte de Catulle Mendès, *Isoline-Isolin,* proposait, comme le conte de Nathalie Azoulai, une description ridicule de ces personnages métamorphosés sous les traits d'un autre sexe :
La porte s'ouvrit.
« – Ma fille ! s'écria le roi plein d'horreur.
– Isoline ! gémit la mère.
– Non plus votre fille, mais votre fils, mon père ! non plus Isoline, mais Isolin, ma mère. »
Et, en parlant ainsi, le nouveau prince, charmant, fier, l'épée au côté, retroussait sa moustache avec un air de défi.
« – Tout est perdu ! disait le roi.
– Hélas ! disait la reine. »
Mais Isolin, se tournant vers la porte, et la voix adoucie :
« – Allons, venez, dit-il, ma chère Diamantine ! Pourquoi tremblez-vous ainsi ? Je vous en voudrais de votre rougeur, si elle ne vous faisait plus belle. »
Car en même temps que la princesse était devenue garçon, le prince était devenu fille [34] […].

L'accoutrement porté par Isoline, moustache et épée de combat, donne l'impression qu'elle « joue à l'homme ». Isoline ressemble d'ailleurs, d'une certaine manière, à ces femmes fin-de-siècle libres qui semblent effacer les frontières entre les sexes et qui effraient tant à l'époque parce qu'elles font fi des normes sociales : La Française de la fin de notre siècle a une tendance marquée à se masculiniser qui ne peut contribuer à l'embellir. Elle chasse, elle fume, elle affecte des allures indépendantes et provocantes ; pour comble enfin, elle demande à revêtir le costume masculin [35] […].

De même, l'héroïne de Nathalie Azoulai cache tout ce qui peut rappeler qu'elle est femme (elle « coupe ses longs cheveux, bande ses petits seins [36]) et adopte des manières dites masculines : elle « s'entraîne à marcher en pensant que le haut de son corps est plus large que le bas », on lui enseigne comment « bouger ses mains, ses pieds, ses sourcils, [comment] poser sa voix, […] tenir un verre, une porte, un livre [37] ». Enfin, « elle arpente la pièce […] en imaginant que, d'entre ses jambes, quelque chose puisse saillir, jaillir et ensemencer le monde [38] ». L'incongruité d'une telle mise en scène est doublée par le regard « enthousiast[e] [39] » que pose le père de Cendrillon sur sa fille-garçon.

Guerres contre les dominations masculines

L'image de la femme-masculine effrayante que proposaient les auteurs du xixe siècle a disparu dans la période contemporaine au profit d'une représentation stéréotypée et risible d'une femme faible. « Les femmes sont à l'origine des malheurs du monde, il faut les combattre et si possible les éliminer [40] » affirment les membres de la secte des barbes bleues. Les stéréotypes misogynes perdurent et montrent les héroïnes féminines endossant parfaitement les stigmates genrés quand ils leur sont favorables. Ainsi, Soukaïna, l'héroïne de *La Petite à la Burqa rouge,* se montre en jeune femme fragile pour attendrir le loup-barbu : elle « fit mine de ne rien comprendre et se mit à pleurer [41] ». Lorsque Khadija veut retarder sa mise à mort, elle cherche à gagner du temps en affirmant devoir se laver car « le sang l'a visitée [42] » (ce qui la réduit à sa fonction reproductrice), puis elle prétexte devoir « retourn[er] à la cuisine [43] » (ce qui la restreint à ses fonctions domestique et nourricière), enfin elle évoque son désir d'entendre le récit du voyage de son époux (ce qui la classe dans la catégorie des femmes bavardes).

Quant aux figures masculines de ces contes, elles exercent la plupart du temps une domination économique. Si Barbe-Bleue a tant de conquêtes dans la version de Tahar Ben Jelloun, c'est parce qu'il confond histoire d'amour avec relation sexuelle tarifée [44]. Le père de Barbe-Bleue allait lui-même sur les marchés s'acheter de nouvelles concubines : « […] des hommes blancs en djellaba et burnous venaient nous regarder et même palper notre poitrine. De l'argent circulait de main en main [45] […]. » Cette déshumanisation des rapports amoureux qui passe, notamment, par l'estimation de la valeur de la femme et du rapport sexuel est souligné par l'absence de parole échangée : Bahija note que son nouvel époux, Moulay, l'a achetée mais ne lui « avait pas adressé la parole [46] » ; qu'il la rejoignait dans sa chambre chaque soir, mais qu'il « ne disait toujours pas un mot [47] ». La réification de Bahija est telle que son corps même ne lui appartient plus. Le secret qui entoure sa non-reproduction est un exemple de l'annihilation de sa nature même de femme. Que Bahija soit infertile, qu'elle ait perdu ses enfants ou qu'elle ait avorté, dans tous les cas, elle n'est plus qu'un corps servant aux passions sexuelles de Molay.

En transposant les contes de fées à l'époque contemporaine, le xixe siècle avait déjà souligné la violence de certaines de ces histoires. Il n'était alors plus question de voir dans le conte de *La Belle au bois dormant* une histoire d'amour, mais bien de montrer ce qui se cachait derrière l'élégante phrase de Giambattista Basile expliquant comment le roi, découvrant la belle Thalie endormie « la porta sur un lit où il cueillit les doux fruits de l'amour [48] ». Ainsi, Théodore de Banville, Pierre Louÿs et Renée Vivien racontent tous des viols féériques. À chaque fois, les victimes sont particulièrement jeunes : Nine a dix ans [49] ; Farizade a quatorze ans et est plus âgée que sa victime [50] ; on ignore l'âge de l'héroïne de *Contes de fées*, mais on sait qu'« elle est jeune [51] ». Les deux héroïnes contemporaines de Ben Jelloun, Bahija (qui est achetée sur un marché) et Soukaïna (qui manque de se faire violer) sont également très jeunes : la première n'a que seize ans [52] ; la seconde est une « enfant [53] ». La vulnérabilité liée à l'âge des protagonistes ne semble pas être suffisante pour expliquer le fait que les auteurs insistent aussi souvent sur leur jeunesse. La fiction semble plutôt rejoindre la réalité : les études légales du xixe siècle et les études contemporaines sont unanimes quant au très jeune âge des victimes de viol [54].

À ces dominations monétaires, sexuelles et gérontocratiques, s'ajoute la domination livresque. Dans sa réécriture de *Cendrillon,* Nathalie Azoulai imagine que les femmes sont désormais interdites d'apprentissage. Ce n'est plus le mariage qui délivre la femme de sa médiocre condition sociale, mais la connaissance. De fait, Cendrille prend la fuite car elle ne peut se résoudre à abandonner les livres maintenant qu'elle les a ouverts. Dans sa réécriture du *Petit Chaperon rouge,* Tahar Ben Jelloun précise qu'une fois le loup-barbu mort, Soukaïna reprit ses études brillamment. En 1865, Léo Lespès imaginait lui aussi une princesse délaissant bals et activités féminines au profit de l'apprentissage : une fois mariée, la Belle au bois dormant se rend compte

de son affligeant manque de connaissances et appelle sa bonne fée à l'aide pour améliorer son savoir. Une fois ses études accomplies, tout comme Soukaïna, que son professeur désormais « consult[e] systématiquement », La Belle au bois… veillantest questionnée par le prince dès qu'il souhaite connaître « une étude, un texte de loi, un fait historique exactement cité [55]. » Toutefois, la différence entre Cendrille, Soukaïna et La Belle au bois… veillantest de taille : les deux premières étudient pour elles-mêmes ; la troisième s'engage dans les études après avoir remarqué que son époux « fuyait [sa] société [56] » et bâillait devant elle. « Un homme, fût-il prince accompli comme votre auguste époux […] ne saurait passer sa vie les yeux dans vos yeux [57] » lui rappelle sa bonne fée. La princesse a donc pleinement conscience que perdre l'amour de son époux entrainerait sa chute sociale. L'étude devient alors une question de survie.

Que nous disent ces récits de l'Ailleurs ?

Enfin, il n'est sans doute pas anodin que les deux réécritures contemporaines proposant des histoires de viol se trouvent dans le recueil de Tahar Ben Jelloun et associent clairement cette « culture du viol » à l'Orient. Dans l'avant-propos de son recueil, l'auteur affirmait vouloir « dire [les pays arabes et musulmans] autrement que sous le signe du drame et de la tragédie, autrement que dans un contexte de fanatisme, de terrorisme et d'amalgame [58]. » Au xixe siècle, Pierre Louÿs plaçait également *Farizade ou les Vœux innocents* en Orient, ce qui lui permettait de parodier un épisode des *Mille et une nuits* [59]et de fantasmer cette terre d'Ailleurs. Le lecteur suivait l'apprentissage sexuel d'une jeune fille à qui une fée avait fait don de divers talismans, dont un "Khod-Mischeh" à sept branches, ainsi que de cinq gaines roses supplémentaires lui permettant de s'auto-satisfaire. Mais alors que Tahar Ben Jelloun n'hésite pas à dénoncer une réalité contemporaine et sordide (enlèvements de femmes, viols collectifs, féminicides, etc.), Pierre Louÿs se contentait de décrire un fait aussi grave que le viol à travers un conte érotico-pornographique.

En 2015, Emmanuelle Pagano proposait une réécriture de *Grisélidis* dans laquelle « l'ailleurs » tient une place des plus importantes. Grisélidis, devenue narratrice, raconte qu'elle a suivi son époux à « l'étranger [60] ». Après avoir renoncé à sa vie professionnelle et sociale, elle se voit coupée du monde par son époux qui contrôle ses déplacements, surveille assidument son poids, etc. Où se déroule exactement ce conte ? Le lecteur ne saurait le dire. Cependant, quelques indices transparaissent : on sait qu'elle réside « entre deux pays occidentaux [61] », que les femmes y sont correctement traitées puisque contrairement aux « femmes de pays plus au sud, ou plus à l'est [62] », elle n'est pas « voil[ée], excis[ée] [63] ». Certes. Mais la narratrice doit, lors de chaque dîner officiel « [se] montrer sous un maquillage subtil, les sourcils faits, les cheveux tenus et très discrètement teints, et jamais dans la même robe [64]. » Elle n'est pas excisée, mais elle admet que son mari l'entretient dans une « soumission intime [65] » et qu'elle respecte à la lettre le *dress code* qu'il lui impose (« des dessous assortis [66] »). Grisélidis se met alors à penser que « voilée, assignée à résidence, [son époux la] laisserait en paix [67] ». L'ailleurs prend alors un tout autre sens : il devient le lieu où tout est possible, un univers où les femmes peuvent gagner leur liberté. Mais, alors que Tahar Ben Jelloun proposait des réécritures de contes de fées politisées et sans aucun doute inspirées de faits d'actualité sordides (lutte contre les talibans, enlèvements par Boko Haram, publication des tarifs en vigueur pour l'achat de femmes par Daech, etc.), Emmanuelle Pagano propose une lecture qu'on pourrait qualifier de « facile » : sa description de l'asservissement des femmes énoncée au sein d'un texte qui évoque le voile et la croyance religieuse simulée [68] contribue à stéréotyper l'Orient.

Cet ailleurs a cependant un avantage indéniable puisqu'il permet la mise en place du pacte narratif : la description des humiliations et des violences sexuelles à l'encontre des femmes transposée en Orient semble plus acceptable aux yeux du lecteur : « […] l'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe [69]. » Pourtant, les questions abordées au sein de ces œuvres sont les nôtres : répartition des tâches domestiques, égalité des sexes, violence conjugale, etc. En relayant ces questions dans un univers géographiquement éloigné, nous risquons malheureusement d'en oublier leur importance.

Notes

[1] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, II, *L'Expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, Folio, « Folio Essais », 1995, p. 44.

[2] « Ce qui est extraordinaire, c'est que trente ou quarante ans plus tard, j'ai commencé à lire les *Mille et Une Nuits*. Et j'y ai retrouvé les histoires de ma tante et de ma grand-mère, qui me les racontaient sans en savoir la provenance. » (« Un entretien avec Tahar Ben Jelloun à propos de *La Nuit Sacrée :* une histoire qui appartient à chacun », *Le Monde,* 20/08/1992.)

[3] Charles Marelle, « La Véritable Histoire du Petit Chaperon d'or », *Petit Monde, chansons, fabulettes et contes pour l'amusement et l'éducation des enfants petits et grands*, Paris, Firmin-Didot, 1896.

[4] Le terme est emprunté à Jean de Palacio : *Les Perversions du Merveilleux, Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

[5] Léo Lespès, « La Belle au bois … veillant », p. 25-29, in *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm,* Paris, Librairie du Petit Journal, 1865.

[6] Dina Goldstein, *Fallen Princesses*, 2007.

[7] Hermeline Pernoud, « Cessez de croire au prince charmant ! Perversion de l'Idéal masculin dans les contes de fées du xixe siècle », *Séminaire Jeunes Chercheurs : "L'Idéal au xixe siècle",* Université Paris-Sorbonne Nouvelle, 10 et 14 juin 2013 : http://crp19.org/article/seminaire-jeunes-chercheurs.1.

[8] Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », *Mes Contes de Perrault,* Paris, Seuil, 2014, p. 95-96.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

[11] *Id.*, p. 80.

[12] *Id.*, p. 84.

[13] *Id.*, p. 109.

[14] R. J. Brodie, *The Secret Companion. A Medical Work on Onanism or Self-Pollution: With the Best Mode of Treatment in All Cases of Nervous and Sexual Debility, Impotency, etc.,* London, The Authors, 1845. Claude Quétel rappelle cependant que l'association des maladies vénériennes à la luxure est plus ancienne que cela : la vérole a, dès son apparition en 1495, été connotée négativement. (« Le Prix du péché : la vérole sous l'Ancien Régime », *Mentalités : histoire des cultures et des sociétés,* vol. 3, 1989, p. 35-61.)

[15] Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé*, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1986, p. 29.

[16] Lydie Salvayre, « De l'avantage d'être laid », in *Les Contes de Perrault revus par…,* Paris, La Martinière, 2002, p. 171.

[17] Gérard Mordillat, « La Véritable Histoire de Riquet à la Houppe », in *Leurs Contes de Perrault,* Paris, Belfond, « Remake », 2015, p. 29.

[18] Tahar Ben Jelloun, « La Petite à la Burqa rouge », in *Mes Contes de Perrault, op. cit.*, p. 73.

[19] Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », in *Mes Contes de Perrault, op. cit.*, p. 96.

[20] Gérard Mordillat, « La Véritable Histoire de Riquet à la Houppe », *op. cit.*, p. 16.

[21] Tahar Ben Jelloun, « La Petite à la Burqa rouge », *op. cit.*, p. 73-74.

[22] Edmond Rostand, « Vieux Contes », in *Les Musardises. Poésies Diverses*, Paris, Lemerre, 1890, p. 153.

[23] Jacques Adelswärd-Fersen, « La Belle au bois ne s'est pas réveillée », in *Ébauches et débauches*, Paris, Vanier, 1901, p. 136.

[24] Gustave Kahn, « Le Chevalier Barbe-Bleuet », in *Le Livre d'images : Images d'Île-de-France, La Tapisserie des quatre éléments, Images du Rhin, Mosellanes, Par la lande et la mer grise, Images de Provence, Images d'Orient*, Paris, Mercure de France, 1897.

[25] Raoul de Najac, *Barbe-Bleuette, pantomime en un acte*, Paris, Hennuyer, 1890.

[26] Florence Fix, *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2014, p. 7.

[27] Nathalie Azoulai, « Cendrillon ou le Petit Gant de soie », *Leurs Contes de Perrault,* Paris, Belfond, « Remake », 2015, p. 92.

[28] *Ibid.*

[29] *Id.*, p. 93.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*

[32] Voir la synthèse d'Henriette Walter : « Quelques considérations lexicales à partir du conte de Cendrillon », *La Linguistique*, vol. 48, 2012-1, p. 44-47.

[33] Ernest d'Hervilly, « Monsieur Cendrillon », in *Histoires divertissantes*, Paris, Charpentier, 1876. René Maizeroy, « Monsieur Cendrillon », in *Celles qu'on aime*, Paris, Ollendorff, 1883. Pierre Louÿs, *Farizade ou les Vœux innocents, conte moral par Mesdames Anaïs Ségalas et Zénaïde Fleuriot* [1900], in *Œuvre érotique*, Paris, Laffont, 2012. Renée Vivien, « Le Prince Charmant », in *La Dame à la Louve*, Paris, Lemerre, 1904.

[34] Catulle Mendès, « Isoline-Isolin » [1885], in *Les Oiseaux bleus*, Paris, Séguier, « Bibliothèque décadente », 1993, p.75-76.

[35] Louise D'Alq, « Le Charme féminin », *Les Causeries familières dédiées aux jeunes filles et aux mères de famille,* no 3, 1889, p. 17.

[36] Nathalie Azoulai, « Cendrillon ou le Petit Gant de soie », *op. cit.*, p. 85.

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », *op. cit.*, p. 85.

[41] Tahar Ben Jelloun, « La Petite à la Burqa rouge », *op. cit.*, p. 68.

[42] Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », *op. cit.*, p. 98.

[43] *Id.*, p. 99.

[44] « Qui s'inquièterait du sort des filles des rues, sans famille, sans mari ? Des prostituées par désespoir, que des brutes maltraitaient pour quelques sous. » (*Ibid.*, p. 85).

[45] *Id.*, p. 93.

[46] *Ibid.*

[47] *Id.*, p. 94.

[48] Giambattista Basile, « Soleil, Lune et Thalie », in *Le Conte des Contes*, Strasbourg, Circé, 2015, p. 428.

[49] Théodore de Banville, « Nine », in *Contes héroïques*, Paris, Charpentier, 1884, p. 130.

[50] Pierre Louÿs, *Farizade ou les Vœux innocents, op. cit.,* p. 95.

[51] Renée Vivien, « Conte de Fée », in *Sillages. Poèmes,* Paris, Sansot, p. 176.

[52] Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », *op. cit.*, p. 93.

[53] Tahar Ben Jelloun,, « La Petite à la Burqa rouge », *op. cit.*, p. 65 (deux occurrences), 67.

[54] Dans les affaires d'attentats à la pudeur, « 86% des enfants ont moins de 15 ans, les trois quarts ont, au plus, 13 ans, et un tiers a moins de 10 ans ». (Anne-Marie Sohn, « Les Attentats à la pudeur sur les fillettes en France (1870-1939) et la sexualité quotidienne », *Mentalités : Histoire des cultures et des sociétés,* vol. 3, 1989, p. 74.) De nos jours, 4 victimes de violences sexuelles sur 5 ont subi les premières violences avant leur majorité (*Lettre de l'Observatoire national des violences faites aux femmes,* no 6, mai 2015, p. 6 : http://stop-violences-femmes.gouv.fr/IMG/pdf/lettre_ONVF_-_no_6_-_mai_2015_-_violences_et_sante.pdf)

[55] Léo Lespès, « La Belle au bois... veillant », in *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm, op. cit.*, p. 29.

[56] *Id.*, p. 26.

[57] *Ibid.*

[58] Tahar Ben Jelloun, « Avant-propos : hommage à Charles Perrault », in *Mes Contes de Perrault, op. cit.*, p. 11-12.

[59] Jean-Paul Goujon, « Pierre Louÿs : du pastiche à la parodie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no 112, mars 2012, p. 38-50.

[60] Emmanuelle Pagano, « Grisélidis », in *Leurs Contes de Perrault, op. cit.*, p. 188.

[61] *Id.*, p. 187.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

[64] *Id.*, p. 186.

[65] *Id.*, p. 187.

[66] *Id.*, p. 197.

[67] *Id.*, p. 187.

[68] « Il m'arrive de prier, moi qui ne suis pas croyante, qui fais si souvent semblant d'avoir la foi pour ne pas lui faire honte. » (*id.*, p. 201.)

[69] Edward W. Saïd, *L’Orientalisme : l’Orient créé par l’Occident*, Paris, Seuil, « Points essais », 2015, p. 331.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France





Home M@GM@ » Vol.14 n.3 2016 » Stéphanie Schneider "The Sleeper and the Spindle de Neil Gaiman : quand les reines prennent leur destin en main"



Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016



THE SLEEPER AND THE SPINDLE DE NEIL GAIMAN : QUAND LES REINES PRENNENT LEUR DESTIN EN MAIN

Stéphanie Schneider

schneiderstephanie@hotmail.fr

Doctorante à l'Université du Maine. Elle rédige, sous la direction de Patricia Eichel-Lojkine, une thèse intitulée Utiliser la fable et le conte dans l'enseignement aux cycles 2 et 3 : évolution des pratiques et des supports pédagogiques. Enseignante et formatrice, elle est spécialisée dans les animations d'ateliers d'expression, et elle mène conjointement une carrière d'auteure pédagogique dans ce domaine.



Cendrillon « Aschenputtel » - Arthur Rackham (1867-1939)

The Sleeper and the Spindle estunconte écrit par Neil Gaiman et illustré par Chris Riddell, édité sous forme d'album et en CD audio en 2014 aux éditions Bloomsbury, puis traduit en France par Valérie Le Plouhinec et paru en octobre 2015 chez Albin Michel. L'histoire avait déjà été publiée en 2013 dans un recueil intitulé *Rags and Bones: New Twists on Timeless Tales* [1]. Dans ce recueil, chaque auteur choisissait un conte qui l'avait particulièrement touché (soit inspiré, émerveillé ou profondément agacé), le désossait et le reconstruisait à l'attention des jeunes lecteurs actuels. Ainsi, réécrit d'un point de vue contemporain, chacun des contes du recueil se propose, tout en rendant hommage aux textes sources, de soulever un débat particulier [2]. Nous axerons le nôtre autour du destin des personnages féminins.

The Sleeper and the Spindle est un conte qui prolonge et revisite deux classiques du genre : *Blanche Neige* et *La Belle au bois dormant*. À travers le destin de ses héroïnes, ce conte affiche une image de la femme et du personnage masculin qui à la fois bouleverse les codes du conte traditionnel et revitalise le conte populaire d'avant Perrault et Grimm.

Plusieurs questions se posent. Pouvons-nous concevoir*The Sleeper and the Spindle* comme un classique du genre revisité ou nous faut-il le considérer comme une œuvre littéraire distincte qui partage le même univers mais n'est pas un prolongement des contes sources ? Comment le traitement des modèles féminins participe-t-il à l'enrichissement du genre revisité ? Quel impact la réécriture et la transformation peuvent-elles avoir sur la fonction éducative du conte de fées ?

Pour y répondre, nous examinerons les éléments constants des contes retenus par Georges Jean, dans son ouvrage *Le Pouvoir des contes* [3], les traits définitoires du genre défendus par Patricia Eichel-Lojkine [4] et la place de l'iconotexte dans l'intention de l'ouvrage. Nousprofiterons du débat singulier des héroïnes pour aborder la notion de transmission et d'instrumentalisation du patrimoine des contes et nous rebondirons sur l'actualité critique pour relancer le débat autour de la place des réécritures et des détournements dans un corpus destiné aux jeunes lecteurs ainsi que l'influence de la parole didactique des contes de fées.

Situer l'album

Neil Gaiman est un conteur. Dans le recueil*Smoke and Mirrors*, traduit en français en 2000 (*Miroirs et Fumée*), se trouve déjà une nouvelle, intitulée « Snow, Glass, Apples », dans laquelle il réinvente, perturbe et inverse tout à fait l'histoire de Blanche Neige. Star de la BD moderne, Neil Gaiman, né en 1960 à Portchester en Angleterre est auteur de nombreux ouvrages primés. *Blanche Neige* et *La Belle au bois dormant* ne sont pas les premiers contes auxquels il apporte une dimension textuelle et contextuelle propre à sa posture d'auteur. En effet, il a également publié *Hansel and Gretel* sous la forme d'un album illustré par Lorenzo Mattotti et dans lequel ils réécrivent le conte des frères Grimm en mettant en avant la valeur sombre du conte [5].

Avec *The Sleeper and the Spindle* il s'attaque de nouveau au pilier de l'inconscient collectif du conte des frères Grimm et produit un « palpitant conte ré-imaginé [6] ». La bibliographie de Gaiman est riche en contes et le choix éditorial d'enrichir la présentation de l'album par un CD audio renforce l'idée qu'il s'agit d'une histoire faite pour être racontée ou lue à voix haute. Cependant, Neil Gaiman est présenté comme « l'un des meilleurs écrivains de la nouvelle vague du fantastique anglo-saxon [7] » et à plusieurs reprises, dans *The Sleeper and the Spindle*, à travers la noirceur du récit et l'angoisse de certaines scènes, le fantastique prend le dessus.

The Sleeper and the Spindle combine deux récits parallèles qui finissent par se recouper. Une reine, sur le point de se marier, est avertie par trois fidèles nains qu'un mauvais sort est en train de plonger la contrée voisine dans un profond sommeil. Les nains l'identifient comme la seule à pouvoir affronter le problème. La reine abandonne alors sa robe de mariée pour revêtir sa cotte de maille (élément typique de l'heroic fantasy) et se lancer vers le château du royaume de Dorimar dans lequel une belle jeune fille, profondément endormie, est surveillée par une vieille femme menaçante. Une fois en haut du donjon, la reine, respectant l'hypothèse du conte qui évoque le baiser comme la solution au profond sommeil, embrasse sans hésiter la jeune princesse qui effectivement se réveille. L'instinct affuté par ses précédentes expériences avec la sorcellerie, la reine de Kanselaire, qui finit donc par accéder au château et par réveiller la belle endormie, ne se laissera pas duper par la supercherie sous-jacente. En effet, la Belle au bois dormant n'est pas la belle endormie. Bien qu'elle se soit piqué le doigt alors qu'elle était une jeune fille (et selon le récit source), la sorcière, après avoir plongé le royaume dans une léthargie contagieuse, a pris la place de la jeune princesse sur le lit royal. Ensuite, pendant des années, la princesse a dû veiller sur le sommeil de tous, sans pouvoir nuire à la sorcière qui regagnait force et jeunesse, ni même demander de l'aide extérieure. Ajouté à cette inversion des rôles entre la princesse et la sorcière (le mal sous l'apparence du bien et le bien sous celle du mal), la malédiction du sommeil se propage comme un fléau, menaçant les royaumes voisins.

Deux récits parallèles évoluent ainsi : celui de la reine de Kanselaire à sept jours de son mariage et qui, après avoir sauvé les deux royaumes de la malédiction, ne rentrera pas se marier ; et celui de la fausse princesse endormie au royaume de Dorimar, qui attend qu'un baiser vienne la réveiller mais se retrouve punie de mort une fois sa supercherie dévoilée. Ces premières observations sur les deux récits sont des indices d'hétérogénéité qui s'éloignent de la simplicité narrative des contes. D'une part, le nom du royaume de Kanselaire, en faisant entendre le verbe *to cancel*, résonne comme une prémonition de l'annulation du mariage. D'autre part, toute la structure repose sur une usurpation d'identité qui brouille les cartes.

Le lecteur retrouve les actants tels que Vladimir Propp les définit dans sa *Morphologie du conte* : une héroïne mandatée et aidée par des nains vient à bout d'un agresseur dont le méfait sera combattu et châtié. L'agresseur est puni et le fléau est levé. Cependant, la frontière entre certaines catégories de personnages est confuse, puisqu'il y a méprise sur l'agresseur comme sur la princesse à sauver. À première vue, le genre du conte semble évident, mais il frôle l'univers de l'heroic fantasy telle qu'on la retrouve dans certains jeux vidéos : un récit au temps passé, des châteaux, un donjon, une reine, une princesse et une sorcière, des nains, un mauvais sort, une malédiction et un combat pour lever le mauvais sort. Le mal est puni et le bien récompensé… dans une certaine mesure.

Les différentes formes de « citations » intertextuelles accentuent l'effet de connivence sur fond de patrimoine culturel commun [8]. En effet, de nombreuses allusions laissent à penser au lecteur que notre héroïne n'est autre que Blanche Neige : les nains qui l'accompagnent et la protègent, les années passées avec eux alors qu'elle n'était qu'une enfant, le rapport conflictuel avec sa belle-mère et la sorcellerie de celle-ci, le sommeil d'une année dans un cercueil de verre, les allusions au physique du personnage :
La reine portait une robe de mariée, plus blanche que la neige [9]. (p. 20 [10])
"Comme tu es belle", lui disait sa mère, morte depuis si longtemps. "Belle comme une rose rouge sur la neige fraîche [11]." (p. 41)
[…] une jeune femme en tenue de voyage, avec les cheveux les plus noirs que le vieille eût jamais vus [12]. (p. 47)
[…] ses lèvres rouges [13] […]. (p. 49)-

Le texte convoque également la Belle au bois dormant, et ce, avant même de confronter le lecteur avec les personnages de la princesse endormie et de la sorcière. En effet, les nains ont vent de la malédiction dès le début du récit. Par le jeu du dialogue entre les personnages et les allusions au texte source, le lecteur comprend que le conte des frères Grimm sert de référence au récit parallèle : une jeune fille blonde en haut

d'un donjon, une sorcière qui n'a pas été invitée à un baptême et a jeté un mauvais sort par vengeance, des princes qui ont échoué à sauver la princesse et sont morts dans les buissons d'un château envahi par les ronces, un fuseau au bout duquel la princesse s'est piqué le doigt et a été plongée dans un sommeil de cent ans.

George Jean, dans *Le Pouvoir des contes*, propose l'examen de quelques « éléments constants » dans les contes : ce sont des récits, ils se situent dans un passé indéterminé, ils ont une forme close, ils sont peuplés de personnages « sans épaisseur » et ils jouissent d'une potentialité oraculaire. Puis, il ajoute d'autres éléments qui affinent la définition : le conte possède des formules d'entrée et de clôture, des personnages désignés par leur fonction, un schéma narratif, un schéma actantiel, une visée spécifique, il relève du merveilleux et d'une très grande minutie réaliste [14].

Au-delà des éléments formels, morphologiques mis en avant par George Jean, qui s'appuie notamment sur l'analyse structurale de Vladimir Propp, le conte se caractérise par des éléments sémantiques tels, par exemple que le retournement de l'injustice, la victoire du faible sur le fort et l'improbable ascension sociale du déshérité.

Les contes, ajoute Patricia Eichel-Lojkine, « ont ce pouvoir fascinant de migrer de texte en texte. Ce faisant, ils échangent leur fonction antérieure pour en acquérir une nouvelle, déterminée par d'autres facteurs littéraires et socioculturels [15]. »

Dans *The Sleeper and the Spindle*, un élément supplémentaire est à relever : la présence d'un fabuleux qui s'humanise [16] : « Il arrive cependant, et particulièrement, dans les contes populaires, que le frisson du fantastique soit proche [17]. » Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, situe ce genre entre l'étrange (des événements insolites mais parfaitement explicables) et le merveilleux (des événements surnaturels acceptés comme tels [18]). Le lecteur est entraîné, le plus souvent à la suite de l'un des personnages, à hésiter sur l'interprétation, rationnelle ou non, des phénomènes rapportés [19]. Dans *The Sleeper and the Spindle*, la reine et les nains sont confrontés à plusieurs reprises à l'angoisse de visions : ils sont victimes d'hallucinations sur la taille des araignées ou la présence de loups, et les personnages endormis prennent des allures mortifères de zombies sur le point de les attaquer.

Par ailleurs, alors que le texte révèle un conte s'inspirant du merveilleux et du fantastique, la présence des illustrations qui évoquent à la fois les contes d'antan, les préraphaélites et l'art nouveau, déjouent les stéréotypes et offrent aux lecteurs des personnages forts et indépendants en suscitant, avec force détails et finesse, une présence charismatique et sombre de ceux-ci. La conception poétique et mystique des illustrations de Riddell joue un rôle social en réaction à ce que le conte est devenu sous la pression conformiste relayée par Disney. Pour n'en détailler qu'une, l'illustration pleine page au début de l'album dévoile l'humeur de la reine sur le point de célébrer son mariage. Blanche Neige, mélancolique, n'est pas enthousiaste à l'idée de se marier : *Elle se demandait ce qu'elle éprouverait, une fois dans sa peau d'épouse. Ce serait la fin de sa vie, décida-t-elle, si la vie était le temps du choix. Plus qu'une semaine, après quoi elle n'aurait plus aucun choix devant elle. Elle régnerait sur son peuple ; elle aurait des enfants ; peut-être mourrait-elle en couches, peut-être à un grand âge, peut-être à la bataille. Mais le chemin vers sa mort, un battement de cœur après l'autre, serait déjà tout tracé* [20]. (p. 14)

On est loin du « ils vécurent heureux » des contes de fées traditionnels tels qu'ils ont été revisités par l'industrie Disney, qui fait abstraction de la seconde partie de « La Belle au bois dormant » de Perrault : Neil Gaiman projette cette reine d'une époque indéterminée, mais probablement médiévale, dans la modernité d'un spleen quasi baudelairien. La robe de mariée se tient droite au pied du lit et semble la regarder, autoritaire, tandis que la cotte de maille et l'épée de la reine sont reléguées dans un coin de la pièce, éclairées par une bougie attirant l'attention sur un attirail de haute importance. Le texte vient appuyer le manque de motivation de la reine à l'égard de son futur mariage, qu'elle envisage comme un « chemin vers sa mort », mais les indices laissés par l'illustration sont encore plus indicatifs des tourments et des intentions de l'héroïnes.

En voulant échanger sa robe de mariée contre sa cotte de maille, Blanche Neige s'arroge sans ambiguïté le rôle traditionnellement réservé aux princes dans les contes : celui d'aller délivrer la princesse. L'héroïne, par ailleurs, prend cette décision parce que c'est la chose la plus sage à faire. Elle ne le fait pas pour son propre intérêt, ni pour gagner un trésor quelconque. Il est évident qu'elle est la mieux qualifiée pour affronter le fléau et sauver le royaume. La nature de sa quête est d'ordre sacrificiel. La décision prise est celle de la sagesse et non liée à des désirs d'ascension sociale. L'héroïne ne part pas à l'aventure pour conquérir un autre royaume, après avoir triomphé de plusieurs épreuves avec des aides surnaturelles serviables auxquelles elle a préalablement rendu service [21]. Elle n'est pas le sujet de l'action-quête que l'on trouve traditionnellement dans les contes merveilleux.

Dans la version des frères Grimm, le mariage de Blanche Neige et du prince a lieu « en grande pompe » et sous le regard de la vilaine marâtre de Blanche Neige qui meurt en dansant dans des souliers brûlants comme des charbons ardents. Neil Gaiman, nous l'avons vu, commence son conte en amont du mariage. Il opère une réécriture de la fin du texte des frères Grimm et une transformation de la partie du texte source, celle où la belle-mère de Blanche Neige meurt. Cette réécriture propose une autre vision du monde, observable à la fois dans le texte de Neil Gaiman et au travers des illustrations de Chris Riddell ; cette reformulation met en avant le rôle des héroïnes femmes à travers leurs préoccupations et leurs actes. Elle propose également une situation dans laquelle le rapport homme/femme est inversé par rapport à certaines références aux contes classiques tels que *Blanche Neige* et *La Belle au Bois dormant* des frères Grimm ; chez Neil Gaiman et Chris Riddell, à la bravoure et à la clairvoyance des personnages féminins, s'opposent l'attente et le fatalisme des personnages masculins.

Enrichissement du genre revisité à travers le traitement du « gender » et des modèles féminins

Dans le monde de Neil Gaiman, les femmes sont au centre de la narration, tandis que les hommes n'existent qu'en périphérie. Le héros et l'agresseur sont tous deux des personnages féminins doués de la capacité de prendre leurs propres décisions, bonnes ou mauvaises. Le prince n'apparaît pas au cours de la narration. La seule allusion à son existence est mentionnée lorsque la reine s'en va livrer bataille contre la malédiction et que, après avoir annulé le mariage, avoir mandé une carte du royaume et convoqué son Premier ministre pour lui confier la charge du royaume en le responsabilisant finement, elle décide de faire venir le prince afin de le rassurer : « […] *elle le prit par son joli menton et l'embrassa jusqu'à ce qu'il sourie* [22] ».

Les autres hommes qui apparaissent dans le récit n'ont, comme le prince, aucun pouvoir de décision. Dans la taverne, l'aubergiste et l'ivrogne, défaitistes, s'en remettent à leur sort. Les nains, quant à eux, s'en tiennent au rôle de faire-valoir décrit par Bruno Bettelheim : « […] incapables d'atteindre une virilité adulte, [ils] sont définitivement fixés à un niveau précœdipien (ils n'ont pas de parents, ne se marient pas et n'ont pas d'enfants [23]). »

La reine prend donc en mains les rênes de la narration et les codes du conte sont à nouveau bouleversés lorsqu'elle accomplit la quête et embrasse elle-même la princesse afin de la réveiller : « Elle approcha son



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

visage de la belle endormie. Toucha les lèvres roses avec ses lèvres rouges, et embrassa la jeune fille, longuement, avec force [24]. » Bien que ce baiser n'ait ici rien de romantique, il renvoie le lecteur à d'autres réécritures de contes dans lesquelles, telle *Ash* [25] de Malinda Lo, le traditionnel baiser du prince à la princesse, est largement compromis par la relation amoureuse entre Cendrillon (Ash) et Kaisa, la femme chasseur désignée par le roi. Privée du texte comme support explicatif, l'illustration de ce fougueux baiser de la reine à la belle endormie compromet quelque peu la nature des personnages et la dimension contextuelle de la posture d'auteur, pouvant perdre le lecteur.

La Belle au bois dormant, sous les traits d'une vieille femme, surprend également le lecteur par ses actes de protection vis-à-vis de la population endormie – « La vieille passa devant une mère endormie, un enfant au sein. Elle les épousseta distraitement, et s'assura que la bouche du bébé restait collée au tétin [26] » (p. 33) – et par le geste de violence finale qui entraîne la mort de la vraie vilaine sorcière. Sa patience est déterminante pour la survie de ses sujets, et sa bravoure, d'autant plus louable qu'elle est fort âgée, est à double niveau : elle tue la sorcière en lui plantant le fuseau dans le cœur, mais par la même occasion s'offre le repos qu'elle mérite. De nouveau, tout comme Blanche Neige agit pour le bien des autres, son sacrifice n'aboutit pas à la fin aussi heureuse que l'on attendrait d'un conte classique. La Belle au Bois dormant ne redevient pas jeune. Sa vie a été gâchée et il n'y a aucun moyen de revenir en arrière. Concernant aussi bien la vieille femme que de la jeune reine, seules la noblesse de leurs derniers actes et la détermination de leurs décisions viennent clôturer le conte de Neil Gaiman. Dès lors, on est en mesure de s'interroger sur l'impact de ce détournement des contes.

Pour Donald Haase, les contes appartiennent à tous ceux, lecteurs ou auteurs, qui s'en emparent [27]. Les œuvres patrimoniales sont vivantes dès lors que l'on parle d'elles, qu'elles sont présentes dans l'actualité. Elles génèrent ce que Brigitte Louichon nomme des « objets discursifs secondaires [28] ». « Répartis en quatre catégories qui reprennent partiellement celles de Gérard Genette [29], adaptations, hypertextes, métatextes et allusions, ces "objets discursifs secondaires" témoignent, à travers l'édition, la création et la critique, de la présence du passé dans le présent lorsque le vif saisit le mort et lui insuffle un nouvel élan [30]. » Bien que les allusions aux contes *Blanche Neige* et la *Belle au bois dormant* dirigent le récit, les stéréotypes des contes classiques sont vite bouleversés. Au-delà de la patience sous-jacente des héroïnes que l'on retrouve dans nombre de contes classiques, c'est la place du jugement de ces héroïnes, les décisions qu'elles prennent, qui sont ici maîtres dans la résolution des dilemmes participant de l'enrichissement du genre revisité et permettant de lancer le débat autour de la fonction éducative du conte.

Neil Gaiman se sert de la malléabilité du texte source qu'est le conte classique pour détourner *Blanche Neige* et *La Belle au bois dormant*. Il s'appuie sur les principaux motifs du texte patrimonial et la reformulation du scénario afin de créer une œuvre originale et proposer sa propre morale qui indique que les apparences peuvent être trompeuses et qu'une reine est en mesure de décider par elle-même le chemin à donner à sa vie.

La clôture du conte dans laquelle la reine poursuit son chemin en direction opposée au royaume de Kanselaire, détourne la règle de manière unique. Cependant l'attitude déterminée de l'héroïne à s'en sortir par elle-même fait écho aux versions populaires des contes d'avant Grimm et Perrault. Pour n'en citer que quelques-uns, nous pouvons nommer la femme de Barbe-Bleue, dans sa version populaire du conte de *L'Oiseau d'Ourdi*,qui, fine et intelligente, se sort elle-même du piège dans lequel elle et ses sœurs sont tombées. *Le Petit Chaperon rouge,* version nivernaise [31], revendique, quant à lui, d'avoir bien dupé le loup en comprenant le manège de l'agresseur et en trouvant un subterfuge pour fuir. Au-delà des seules allusions ou des références au conte source, le texte de Neil Gaiman qui se rapporte à la fois à *Blanche Neige* et à la *Belle au Bois dormant* change leurs caractères et leurs attitudes. Il prolonge et à la fois détourne les contes sources (à partir d'un temps J-7 ou J-100) à travers un univers fictionnel à la fois très ancien et très moderne dans le traitement des personnages féminins.

Ainsi, *The Sleeper and the Spindle* va au-delà du conte revisité. Il s'agit d'une œuvre distincte illustrant l'empan que les auteurs peuvent donner à leurs propres fictions, soulignant les qualités littéraires d'une réécriture tout en soulevant le débat autour du rôle pédagogique des contes, et rompant avec les attentes du lecteur.

Christiane Connan-Pintado parle du phénomène du détournement des contes qui s'accentue dans la littérature et qu'elle attribue à la « construction du concept d'intertextualité (qui considère tout texte comme mosaïque de citations), à la notion de postmodernisme (qui conduit à recycler l'héritage pour le critiquer) et à l'évolution des théories de lecture (qui s'attachent à l'effet de lecture, à la réception, au jeu du sujet avec le texte [32]). » *The Sleeper and the Spindle* est une réécriture qui modifie la réception du texte et dévie des codes du conte classique. La reine ne rentrera pas épouser le prince car elle n'en a pas envie et n'en a d'ailleurs jamais eu le désir réel.

L'effet du texte de Neil Gaiman sur le lecteur qui s'attend, au regard de son expérience de lecteur et de sa culture des contes à ce que la reine, qui déjà a pris les rênes de la narration et sauvé les royaumes, rentre gentiment épouser son prince, dépasse celui d'un conte classique et engendre une réflexion sur le conte revisité et sur le conte source. Au-delà du détournement qui, certes, invite au dialogue fructueux entre texte passé et texte présent, *The Sleeper and the Spindle* dépasse la simple relation aux textes anciens pour mettre en crise leur réception et se constituer comme une œuvre littéraire distincte dont le message pourrait se résumer ainsi : la Belle au Bois dormant, à qui la sorcière a volé la beauté et la vie, accepte son sacrifice et ne redevient pas jeune pour autant, et Blanche Neige se libère sans tabou de la contrainte du mariage. Alors que jeunesse et alliance sont les trophées attendus d'un conte classique, ce sont le repos et la liberté qui font figure ici de récompenses.

Entre hommage et critique, les textes sources servent de référence d'arrière-plan et, dans le cas de *The Sleeper and the Spindle*, cette reformulation palimpseste de Neil Gaiman et Chris Riddell semble s'appuyer sur une œuvre célèbre qu'elle célèbre à son tour en faisant d'elle le tremplin d'un nouveau texte et d'un nouveau débat : le conte est au service d'un message féministe. Neil Gaiman remet en cause le discours d'autorité des frères Grimm et le sens qu'ils ont donné à leurs œuvres. Cette lecture contractuoriale est un apport essentiel de la construction des contes détournés pour, à leur tour, créer une culture littéraire, une posture de lecteur et une posture d'auteur. La posture de l'auteur Neil Gaiman est celle de l'instrumentalisation des contes patrimoniaux, au service d'un mouvement qui revendique la lutte contre les stéréotypes et le sexisme.

Associé aux illustrations presque gothiques de Chris Riddell, l'album, aux yeux de la critique française, s'adresse aux « jeunes adolescents [33] », tandis qu'en terre anglo-saxonne, il est vivement recommandé pour la famille, si l'on en croit le site Common Sense media [34] dont le slogan – « We rate, educate, and advocate for kids, families, and schools » – revendique un rôle éducatif. La vocation de ce site, fort de presque douze mille références, est d'évaluer les potentialités éducatives des ouvrages qu'il analyse. Dans le cas de *The Sleeper and the Spindle*, il note que la réécriture contribue à la diffusion d'une image positive de la femme qui sert de « role model », et permet d'engager au sein des familles des débats philosophiques et littéraires sur des questions telles que : Pourquoi sommes-nous attirés par les contes merveilleux ? Quels choix les personnages font-ils lorsqu'ils sont confrontés à un problème ? Agir est-il synonyme de choix ? Pouvons-nous juger si une personne est « bonne » ou « mauvaise » en s'appuyant sur les apparences [35] ? Neil Gaiman, à

travers *The Sleeper and the Spindle*, soumet les lecteurs à un scénario existentiel et les invite à questionner une représentation anthropologique des femmes, démarche déjà ancienne aux USA, mais encore abordée avec beaucoup de frilosité en France. Alors que les médias anglo-saxons ne font pas cas de la scène du baiser entre la reine et la princesse, les français préfèrent isoler l'extrait (« Quand Blanche Neige embrasse la Belle au Bois dormant » [36]) afin de relancer des polémiques morales et politiques.

*

* *

Ainsi, alors que les ingrédients du conte semblent réunis, certains indices tels l'ombre du fantastique, la confusion sur les actants, le visible qui induit la pensée et la fonction de la clôture inattendue de l'histoire liée à une personnalité évolutive de l'héroïne, nous amènent à penser que *The Sleeper and the Spindle* dépasse les intentions du conte classique.

En effet, depuis sa décision de partir à la rescousse de la jeune endormie jusqu'à son choix final de poursuivre un autre chemin que celui désigné par le conte classique (la voie du mariage), la reine, Blanche Neige, démontre qu'elle est seule à prendre son destin en main. Les héroïnes du conte *The Sleeper and the Spindle* ne correspondent pas aux stéréotypes des reines et des princesses que l'on retrouve de manière classique dans les contes véhiculés notamment par Disney. Elles sont courageuses certes, mais restent vulnérables, soumises à des états d'âmes. Guerrières, elles n'en sont pas moins féminines et tout est mis en œuvre dans l'ouvrage de Neil Gaiman et Chris Riddell pour transporter le lecteur dans un univers merveilleux, voire fantastique où le lecteur prend conscience d'une existence du temps passé qui se reflète dans notre monde actuel.

The Sleeper and the Spindle est un conte qui se nourrit d'un fond patrimonial détourné, d'une interprétation iconographique aux frontières du classique mais bouleversant les codes, et d'une autonomie des personnages permettant d'engager la déconstruction des stéréotypes.

La réécriture des contes s'appuie sur des textes du patrimoine afin de créer une œuvre originale qui suscite réflexion. Depuis 1965, des associations féministes en France questionnent les modèles enfantins dans les manuels scolaires et la littérature pour la jeunesse, luttant contre la prégnance des stéréotypes masculins. L'Éducation nationale, depuis un arrêté de 1982, lutte également contre la discrimination sexiste et revendique le toilettage des manuels, mais cependant l'image des hommes et des femmes continue de subir un traitement différencié moins valorisant pour les femmes. Dans ce contexte, nous pouvons dire que toute œuvre encourageant l'évolution des modèles féminins de notre société actuelle, telle la version de Blanche Neige en armure, est un symbole de la conquête au féminin, qui apporte une nouvelle contribution au répertoire des contes classiques.

Notes

[1] Melissa Marr (ed.), *Rags and Bones: New Twists on Timeless Tales (Sir Hereward and Mister Fitz)*, New York, Little, Brown Books for Young Readers, 2013.

[2] « The best writers of our generation retell classic tales. From Sir Edmund Spenser's "*The Faerie Queen"* to E.M. Forster's "The Machine Stops," literature is filled with sexy, deadly, and downright twisted tales. In this collection, award-winning and bestselling authors reimagine their favorite classic stories, the ones that have inspired, awed, and enraged them, the ones that have become ingrained in modern culture, and the ones that have been too long overlooked. They take these stories and boil them down to their bones, and then reassemble them for a new generation of young adult readers.
Written from a twenty-first century perspective and set within the realms of science fiction, dystopian fiction, fantasy and realistic fiction, these short stories are as moving and thought provoking as their originators. They pay homage to groundbreaking literary achievements of the past while celebrating each author's unique perception and innovative style. » (www.goodreads.com).

[3] Georges Jan, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, 1981.

[4] Patricia Eichel-Lojkine, Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène européenne, Genève, Droz, 2013.

[5] Neil Gaiman, Lorenzo Mattotti, *Hansel & Gretel*, Bloomsbury, London, 2014.

[6] A thrillingly reimagined fairy tale [consulté le 25/01/2017]).

[7] « Neil Gaiman », *Babelio*.

[8] Christiane Connan-Pintado, Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France : Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Mythographies et sociétés », 2014.

[9] « The queen wore a wedding gown, whiter than the snow. » (Neil Gaiman, Chris Riddel, *The Sleeper and the Spindle*, London-New Delhi-New York-Sydney, Bloomsbury, 2014). Toutes les citations originales, en notes, renvoient à la version électronique non paginée de cette édition.

[10] Neil Gaiman, Chris Riddel, *La Belle et le fuseau*, Valérie Le Plouhinec (trad.), Paris, Albin Michel, 2015. Par la suite, nous renvoyons à cette édition par la seule pagination, en texte, de l'extrait traduit.

[11] « "You are so beautiful," said her mother, who had died so very long ago. "Like a crimson rose in the fallen snow." »

[12] « a young woman in travel-stained clothes, with the blackest hair the old woman had ever seen. »

[13] « carmine lips ».

[14] Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, Paris, 1981, p. 57.

[15] Patricia Eichel-Lojkine, « Le genre du conte de fées à l'épreuve du concept d'identité (et inversement) », *Academia*, p. 113, Le genre du conte preuve du concept didenti et inversement article dans Collectif.

[16] Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, Paris, 1981, p. 58.

[17] *Id.*, p. 62.

[18] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 45-62.

[19] *Id.*, p. 37-38.

[20] « She wondered how she would feel to be a married woman. It would be the end of her life, she decided, if life was a time of choices. In a week from now, she would have no choices. She would reign over her people. She would have children. Perhaps she would die in childbirth, perhaps she would die as an old woman, or in battle. But the path to her death, heartbeat by heartbeat, would be inevitable. »

[21] On pense par exemple à « Fortunio » (III, 4), recueilli par Straparola dans *Le piacevoli notti*.

[22] « she chucked him beneath his pretty chin and kissed him until he smiled. »

[23] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, 2012, p. 301.

[24] « She lowered her face to the sleeping woman's. She touched the pink lips to her own carmine lips and she kissed the sleeping girl long and hard. »

[25] Malinda Lo, *Ash*, New York, Little Brown Books for Young Readers, 2009 (http://www.malindalo.com).

[26] « The old woman passed a mother, asleep, with a baby dozing at her breast. She dusted them, absently, as she passed and made certain that the baby's sleepy mouth remained on the nipple. »

[27] « We claim fairy tales in every individual act of telling and reading. » [Nous revendiquons la propriété des contes de fées dans chaque acte de lecture et de réécriture] (Donald Haase, « Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm and the Ownership of Fairy Tales », *Merveilles & Contes*, vol. 7, no 2, décembre 1993, p. 383-402, p. 395).

[28] Brigitte Louichon, « Définir la littérature patrimoniale », in Isabelle de Peretti et Béatrice Ferrier (dir.), *Enseigner les « classiques » aujourd'hui : Approches critiques et didactiques*, Berne,Peter Lang, 2012, p. 41.

[29] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[30] Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des Contes des Grimm en France*, *op. cit.*, p. 13.

[31] Voir expositions.bnf.fr [consulté le 25/01/2017]. Comme d'autres versions de la tradition orale, cette variante recueillie par le folkloriste Achille Millien autour des années 1870, présente le motif du chemin des Épingles et des Aiguilles ainsi que celui du repas cannibale, tous deux absents chez Perrault comme chez les Grimm.

[32] Christiane Connan-Pintado, *Lire les contes détournés à l'école, à partir des Contes de Perrault*, Paris, Hatier, « Hatier Pédagogie », p. 30.

[33] La belle et le fuseau neil gaiman [consulté le 25/01/2017].

[34] The sleeper and the spindle [consulté le 25/01/2017].

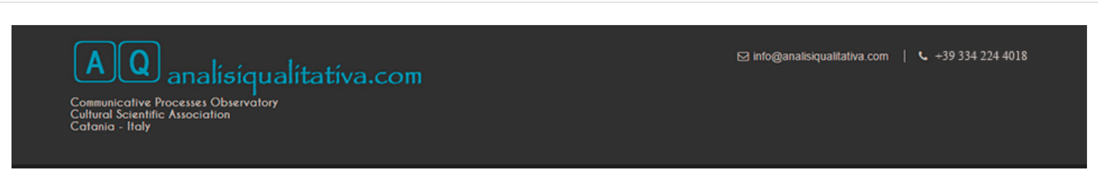
[35] « Families can talk about why folk and fairy tales have endured for centuries. What is it about these stories that make them so compelling to modern audiences? How do people make choices when confronted by a dilemma? Isn't acting the same as making a choice? Can you tell whether someone is "good" or "bad" just by looking at the person? » (*ibid.*)

[36] Quand Blanche Neige embrasse la belle au bois dormant [consulté le 25/01/2017].

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France









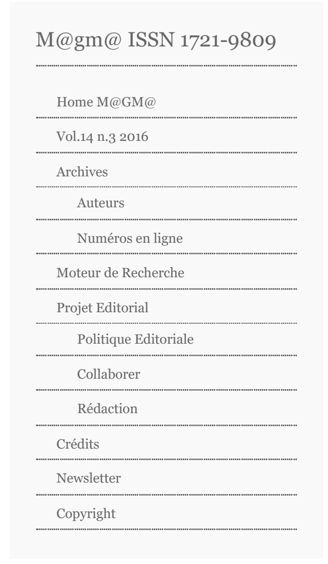

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales







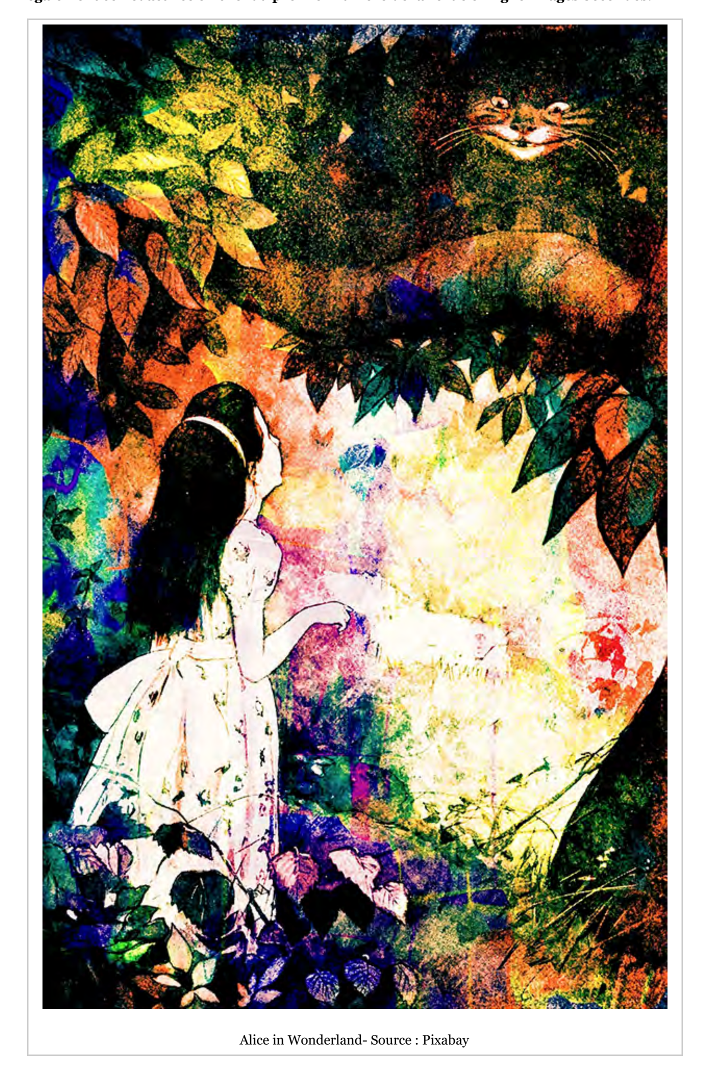
Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016



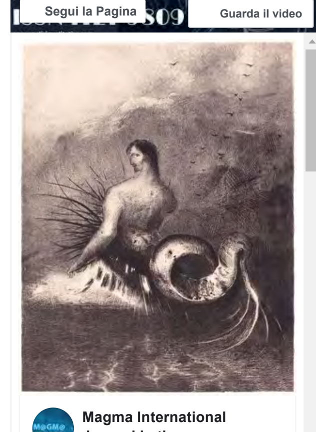
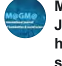
RÉ-IMAGINER ALICE AU PAYS DES MERVEILLES

Florence Cheron

flore.cheron@gmail.com
Docteure en études cinématographiques et audiovisuelles. Rattachée au laboratoire ESTCA (UP8), ses recherches portent sur le cinéma de Tim Burton, la question de la ré-imagination, les liens transfilmiques et le cinéma bis. Chargée de cours à l'Université Paris 8, elle intervient régulièrement auprès des enseignants dans le cadre du dispositif Enfances et cinéma. Elle est également co-rédactrice en chef du premier numéro de la revue en ligne Images Secondes.


Alice in Wonderland- Source : Pixabay



Alice's Adventures in Wonderland fait l'objet d'adaptations cinématographiques dès les débuts du cinéma. L'une des premières versions est un court-métrage de huit minutes, réalisé en 1903 en Angleterre par Cecil Hepworth et Percy Stow [1]. Entre 1923 et 1927, Walt Disney tourne une série de films courts regroupés sous le titre de *Alice Comedies* [2], mettant en scène une Alice visitant régulièrement un univers appelé Cartoonland. Puis, en 1933, sort une nouvelle transposition américaine réalisée par Norman Z. McLeod [3]. Ce long métrage marque le début d'une longue série de ré-adaptations du texte le plus connu de Lewis Carroll. Par exemple, Disney revient en 1951 avec un *Alice in Wonderland* [4] entièrement en dessin animé. Jan Svankmajer met en scène *Alice* [5], en 1988, dernière transposition pour le cinéma [6] avant la sortie du long métrage de Tim Burton en 2010 [7]. En conséquence et comme il le signale lui-même : « ces personnages appartiennent à notre culture depuis si longtemps, à la matière de notre monde, que nous les connaissons tous plus ou moins, même si nous n'avons pas lu le livre. [8] » Quelques éléments visuels suffisent à reconnaître le personnage d'Alice et ses compagnons et nul public ne semble plus ignorer que le pays des merveilles est celui des rêves. Cela est d'autant plus flagrant que certaines adaptations, dont celle de 1903, rendent explicites l'endormissement de la fillette par des procédés divers. Tim Burton prend alors pour acquis la connaissance populaire des aventures d'Alice et conçoit sa version pour un spectateur averti mais en détournant les repères les évidents.

Ré-imaginer les contes

Le cinéaste n'est pas à sa première transposition de conte. En 1982, *Hansel and Gretel* [9] entame le cycle, suivi en 1986, par *Aladdin and his Wonderful Lamp* [10]. Œuvres de commande, il est chargé (déjà par Disney pour *Hansel and Gretel*) de réactualiser ces classiques populaires. Il s'agit à la fois de rester fidèle au conte d'origine et d'offrir une version techniquement et esthétiquement contemporaine du moment de la réalisation. Tim Burton se sert alors des adaptations précédentes de ces contes comme modèles et contre-modèles. Depuis, il applique systématiquement cette méthode constituant selon lui un échappatoire au principe de la ré-adaptation et, dans le concept au moins, à l'idée d'un cinéma stérile et sans originalité bien que le cinéaste exclut presque entièrement les scénarios originaux.

À ce point répond l'analyse de Nathalie Thibaulot [11] qui perçoit *Edward Scissorhands*, l'un des rares scénarios originaux signés par Tim Burton,comme une transposition de *Pinocchio* et de *Frankenstein*. Le cinéaste conçoit en effet la plupart de ses films comme des contes de fées, des légendes ou des fables. Ceux réalisés dans les décennies 1980 et 1990 constituent pour lui des étapes vers ce qu'il nomme à partir de *La Planète des singes* [12] des "*re-imaginations*". Le terme, inexistant en langue française, est souvent traduit de manière réductrice par « réinvention » mais le cinéaste distingue les deux mots. *The Chambers Dictionnary* donne cette courte définition de "*re-imagination*" en langue anglaise : « présenter une interprétation fondamentalement nouvelle [13] » d'un sujet et particulièrement d'une œuvre d'art. Le genre du conte, de par son récit modulable, s'avère propice à ce type d'expérimentations.

Tim Burton définit la ré-imagination dans son cinéma comme le souvenir révisé des œuvres d'origine. Ne relisant pas les textes dont il s'inspire, le cinéaste s'écarte de ces références par la bifurcation des intrigues, l'ajout ou la suppression de personnages notamment. La ré-imagination ne repose cependant pas uniquement sur des aspects narratifs. Elle se compose également d'un travail visuel et graphique, Tim Burton étant désireux de renouer avec un septième art plus proche de l'artisanat que de l'industrie, se rapprochant ainsi du cinéma de son enfance. Il repense alors les techniques de prise de vue et la texture de l'image au prisme de cette mémoire lacunaire. Suivant cette méthode, il parvient à transmettre dans ses films une éternelle et indécise impression flottante entre déjà-vu et innovation.

L'un des exemples les plus évidents de cette démarche se trouve dans le spot publicitaire *Gnome* [14] pour les chewing-gums Hollywood. Tim Burton adapte *Blanche Neige* sous un nouveau point de vue : un nain de jardin quitte sa banlieue-territoire à la nuit tombée pour rejoindre sa belle au fond des bois. Les personnages originaux (un nain, une jeune femme brune à la peau très claire) sont convoqués mais dans des rôles différents, s'éloignant de la trame narrative du modèle. Un an plus tard, l'intrigue de *Sleepy Hollow* [15], telle qu'imaginée par Tim Burton, détourne le final rationaliste de l'Americana de Washington Irving vers le merveilleux, imbriquant les contes et les légendes sous un sceau commun offrant l'opportunité, selon le cinéaste, de « décrire des vérités de manière subversive [16] ». Le conte de fées et les légendes constituent avant tout des récits à visée morale et un prétexte à faire passer, par la métaphore, une philosophie de vie.

De nombreuses analyses soulèvent, et ce dès les années 1990, le lien tacite entre les films de Tim Burton et les aventures d'Alice. Que ce soient les personnages, les univers ou encore l'absurdité des situations, il semblait évident que le cinéaste en viendrait un jour à filmer sa vision des écrits de Lewis Carroll, comme l'aboutissement d'une idée qui serait en germe depuis toujours.

Dans son *Alice in Wonderland*, Tim Burton mélange le texte de *Alice's Adventures in Wonderland* à celui des aventures du personnage réunies dans *Through the Looking-Glass*. La première étape de la ré-imagination consiste donc à amalgamer les deux histoires et à faire vieillir le personnage éponyme. Alice n'est plus une enfant mais une jeune femme sur le point de se marier sans amour. Il faut ajouter que le rêve ne consiste plus en une découverte mais une redécouverte du pays des merveilles. Alice, selon les habitants, se serait longtemps absentée mais elle ne se souvient de rien. Jean-Philippe Tessé suggère à ce propos que « de ce premier passage [au pays des merveilles] elle [Alice] conserve quelque chose comme un savoir platonicien : elle sait, mais elle a oublié qu'elle sait [17] ». Alice doit alors contre son gré-réapprendre les lois de ce drôle de monde et accepter la mission qui lui est confiée : rien de moins que sauver ce qui n'est plus Wonderland ni le Pays de l'autre côté du miroir mais Underland [18].

Tim Burton imagine donc une nouvelle aventure d'Alice, dans un troisième monde, comme s'il s'agissait d'une suite. Il prolonge la réflexion engagée par Lewis Carroll faisant dévier la portée initiale du conte. Le cinéaste garde en mémoire le non-sens du récit carrollien, les illustrations originales qui l'accompagnaient et prend pour contre-modèles les précédentes adaptations d'*Alice* au cinéma. Il joue notamment sur l'apport du numérique et la construction en 3D pour innover si ce n'est de par sa version, au moins de par la technique qu'il emploie. Grâce à cette approche, il cherche à filmer une transposition-somme d'*Alice* au cinéma.

Revenir au pays des merveilles

En 2002, Tim Burton avait déjà initié le principe de faire repartir un personnage dans le pays de ses songes en produisant une série intitulée *Lost in Oz* mettant en scène une Dorothy adulte de retour à Oz, composant ainsi une suite au film *The Wizard of Oz* [19]. Si le projet n'aboutit pas (seul le pilote est tourné), la réalisation d'*Alice in Wonderland* sera une sorte de consolation. Il souhaitait, selon ses propres mots : « reprendre le principe des histoires de Lewis Carroll et leur donner une forme qui, sans respecter à la lettre ses œuvres, en conserve l'esprit et le ton [20] ». Tim Burton s'éloigne de l'hypotexte car il ne saurait correspondre avec justesse à la mémoire collective du conte. Il adopte alors la même posture que pour la transposition de *Sleepy Hollow*. Il précise à ce propos : Très peu de gens l'ont lue [la nouvelle de Washington Irving], mais tous la connaissent. La plupart la reconstruisent dans leur tête, en inventent les méandres, avec comme point de départ une image qui les impressionne. J'ai donc filmé la légende d'une légende [21].

Avec *Alice*, il filme de nouveau « la légende d'une légende » dont la matière initiale n'est plus qu'un vague repère composé d'images. Il déplore également : « des nombreuses adaptations cinématographiques qui en existent, aucune ne m'a réellement plu. Aucune n'a, à mon sens, su saisir l'univers de Lewis Carroll [22] ». Tim Burton vise aussi à réparer une sorte d'injustice faite à l'auteur. Ses réticences sont nombreuses : Le film de 1933 avec Cary Grant et W.C. Fields [23] serait peut-être la meilleure version, de par sa loufoquerie assumée. En dehors de cet opus, aucune lecture fidèle de l'œuvre n'est réussie. Et ce parce que les films en question se contentent d'égrener une série d'événements extravagants, auxquels prend part une fillette

passive et ennuyeuse. Le tout n'ayant pas grand sens. Le dessin animé de Disney n'échappe pas à la règle, selon moi, en dépit de son immense succès. Je le trouve dépourvu de charge émotionnelle [24].

Face à une intrigue originale paraissant parfois décousue et dont l'un des principes est le non-sens, Tim Burton imagine une trame narrative plus construite. Florence Livolsi compare à ce titre le texte original à la version de 2010 : « le parcours initial d'Alice est plus une quête, une série d'épreuves et de rencontres qu'un aboutissement, une conclusion, une maturation [25] ». En effet, Tim Burton construit une narration basée sur l'évolution du personnage. Il troque la passivité de la fillette contre la quête d'émancipation d'une Alice de dix-neuf ans devenue une paria frustrée, « qui n'est [selon le cinéaste lui-même] pas vraiment à sa place dans la société, dans sa culture, et qui cherche son chemin dans le monde [26] ». Tim Burton rend évident le décalage de son personnage en insérant la nouvelle aventure entre un prologue et un épilogue qui exposent l'environnement d'Alice *via* une Garden Party. Il y introduit une problématique et développe une morale globale. Cette structure tisse un lien fort avec l'expérience avortée de *Lost in Oz*. Il explique d'ailleurs que son *Alice in Wonderland* fonctionne : un peu comme dans *The Wizard of Oz*, autre classique dans lequel un personnage se sert d'un monde fantasmé pour affronter ses problèmes, pour explorer, pour grandir, pour prendre ses grandes décisions, pour mûrir, pour trouver ce que nous cherchons tous. De mon point de vue, pénétrer dans un univers onirique revient à s'attaquer à des problèmes : tout se situe dans notre esprit, et on peut chercher des solutions. Dorothy, dans *The Wizard of Oz*, ou les enfants de *Narnia*, tous font un voyage étrange et irréel qui symbolise leur voyage psychologique [27].

Contrairement à Lewis Carroll, Tim Burton met son Alice face à une situation critique l'obligeant à prendre immédiatement une décision majeure pour son avenir. Le voyage mental lui permet de rassembler les données du problème et de le résoudre. Le monde fantasmé devient le moyen pour partir à la découverte de soi-même et non pas une finalité en lui-même.

Rêver pour mieux se souvenir

La fidélité du cinéaste envers l'univers carrollien possède donc ses limites. Le cinéaste s'éloigne encore davantage des mots de l'auteur en introduisant le doute sur le statut du rêve. Occultant l'endormissement d'Alice et son corps révélant de nouvelles cicatrices à son retour à la Garden Party, l'aventure semble bien avoir été réelle.

Pourtant, dans la séquence d'ouverture du long métrage, Alice, enfant, raconte à son père (et non pas à sa sœur, comme chez Lewis Carroll) un de ses cauchemars récurrents, peuplé d'un dodo, d'un lapin en retard, d'une chenille bleue, en somme d'un pays des merveilles uniquement mental. Tim Burton introduit donc l'idée du mauvais rêve qui ne cesse de revenir.

Il prévoit que, une fois Alice tombée dans le terrier du lapin, elle et le spectateur retrouvent les créatures évoquées par le récit oral de la petite fille. Le cinéaste laisse d'abord le public imaginer son propre pays des merveilles et ce n'est que dans un second temps qu'il interprète visuellement l'univers onirique.

Dès son arrivée à Underland, la jeune femme affirme : « c'est seulement un rêve [28] ». Cet environnement ne pourrait donc être que virtuel. De plus, Alice a conscience de voyager dans son imagination, pourtant elle ne parvient pas à stopper le processus créatif de son propre cerveau malgré-les pincements et autres remèdes traditionnels qu'elle s'inflige pour se réveiller. Elle est donc obligée d'en conclure immédiatement qu'elle visite un monde bien réel et non-plausible à la fois.

Ensuite, face à la persistance du rêve et à l'insistance des habitants à débattre autour de la question d'avoir ou non trouvé en elle la « Bonne Alice », elle interrompt toute hésitation en énonçant ce qui lui semble une évidence : « comment pourrais-je être la mauvaise Alice puisqu'il s'agit de mon rêve [29] ? ».Si Alice ne fait pas l'unanimité dans son propre imaginaire, c'est qu'elle n'est pas encore, comme le soupçonne Absolum, tout à fait la « Bonne Alice », à moins qu'il ne s'agisse pas du rêve d'Alice. L'incompréhension muette mais sincère des habitants d'Underland en réponse à la question de la jeune femme montre bien que ce qui est évident pour elle n'a pas de logique pour eux, ni même de sens. Le jeu des comédiens contredit ainsi perpétuellement les propos évidents ou paraissant logiques dans d'éternels dialogues de sourds.

Après vingt minutes de film, il est déjà difficile de donner un statut cohérent à la diégèse. Cette façon de conduire le récit transpose le non-sens carrollien en l'épaississant d'une couche supplémentaire grâce à l'ambiguïté accrue et répétée des échanges entre les personnages et à la conscience d'Alice de voyager dans son propre rêve sans qu'il y ait d'échappatoire. Ce qui lui semblait impossible et irrationnel devient petit à petit envisageable.

Ses rebondissements ont pour effet de maintenir le spectateur à distance, le contenu filmique affirmant perpétuellement qu'il s'agit d'une pure fiction, d'un prétexte à la réflexion, rappelant indirectement la visée de tout conte.

De plus, si Alice ne pense pas être capable d'accomplir sa mission à Underland, elle n'est pas prête non plus à accepter son avenir d'épouse soumise. La logique incohérente (selon la jeune femme) de la société victorienne pourrait être le vrai cauchemar tant le parallélisme des univers est flagrant à travers le parallélisme des attitudes des personnages. Alice n'aurait alors, à ce moment-là du récit, le choix qu'entre deux mauvais rêves. Ce n'est qu'à la moitié de son aventure qu'elle affirme : « C'est mon rêve [30] » : mais elle aurait pu aussi bien dire : « C'est ma vie ». À partir de cette déclaration, Alice devient active et prend les décisions qui s'imposent pour sauver Underland et elle-même dans un univers comme dans l'autre.

Cependant, si Alice prend son avenir onirique en main, elle n'en oublie pas que « ce n'est qu'un rêve [31] », un examen blanc strictement virtuel mais indispensable. En effet, bien que sa démarche et ses actes paraissent uniquement symboliques, la bataille pour Underland correspond avant tout à une libération intime et indispensable de son esprit, peut-être pour que Under redevienne Wonder.

Alors que le statut du rêve semble rétabli pour de bon, Tim Burton introduit une dernière rectification. En fin de parcours, Alice se convainc : « ce n'est pas un rêve, c'est un souvenir [32]. » Le cinéaste en profite pour montrer le travail de remémoration d'Alice, appuyant sa nouvelle interprétation du pays des merveilles. Le statut de l'image est donc à nouveau repensé, les actions antérieures n'appartiennent finalement pas à un monde onirique mais au passé du personnage. Ce faisant, Tim Burton ajoute encore de la confusion par les changements incessants de logique.

Les griffures de Bandersnatch sur le bras d'Alice à son retour à la Garden Party matérialisent ses combats à Underland, apportant la preuve qu'elle n'a pas rêvé et qu'elle est bien (devenue) la « Bonne Alice ». Selon Jean-Max Méjean, Tim Burton parvient à donner un nouveau sens aux textes originaux : créant avec *Charlie* et surtout *Alice* une méta-œuvre, ouvrant à d'autres mondes et d'autres interprétations. Ainsi, faisant du poème du Jabberwocky écrit par Lewis Carroll un autre dragon qu'il faut décapiter à la fin, et en transformant ce conte énigmatique du xixe en légende gothique américanisée, psychédélisée et en 3D, Tim Burton ne trahit pas l'auteur de l'œuvre mais le met en fait au pied du mur, prenant ses mots à bras le corps et les incarnant au cinéma [33].

Il y a chez Tim Burton à la fois une nouvelle interprétation des textes originaux, une ouverture vers d'autres sources et une non-interprétation de certains passages carrolliens réputés pour leur non-sens. L'absurdité y serait telle qu'il suffirait uniquement de la traduire *via* les images en mouvement pour que le non-sens se répercute d'un art à un autre. Tim Burton, dépassant les limites des précédentes adaptations en ne renonçant pas à transposer une partie du poème sous prétexte d'un manque de logique, se montre ici d'une fidélité aventurière au mépris du rationalisme et de la compréhension de l'intrigue du film. Il est aussi le seul à s'être risqué à imaginer à l'écran le Jabberwocky, le Bandersnatch et Jubjub l'oiseau par exemple, apportant donc un référent inédit complétant le bestiaire de ce pays imaginaire.

Ré-imaginer Underland

Si Jean-Max Méjean précise que l'une des particularités de cette version d'*Alice in Wonderland* est d'être tournée en 3D, le cinéaste explique que, grâce à cet élément « à l'écran, on a l'impression d'une vision un peu hallucinée [34] », retrouvant ainsi, par la technique et le graphisme de l'image, un équivalent à la loufoquerie de l'univers de Lewis Carroll. Tim Burton expérimente la technique au service d'un propos : rendre crédible ce qui n'a pas de logique et semble insensé. Cependant, il ne cherche pas à obtenir une représentation hyperréaliste de Underland. Le recours à l'idée d'hallucination, c'est-à-dire la vision d'objets et de formes qui n'existent pas, se traduit par le grossissement des têtes et des yeux, par l'avancée de ces corps imaginaires vers l'avant du cadre, comme si les personnages allaient virtuellement à la rencontre du spectateur. L'hallucination devient à son tour une interprétation possible du pays des merveilles. D'ailleurs, l'une des actions répétées d'Alice consiste à boire de drôles de liquides et à manger de mystérieux gâteaux lui permettant à loisir de rétrécir ou de grandir, donc de changer sa perception du monde grâce à des substances possiblement hallucinogènes. L'acte récurrent explique alors pourquoi le rêve persiste malgré-l'incrédulité et les tentatives de réveil de la jeune femme.

Ce rendu d'un monde halluciné est accentué par l'envie de Tim Burton d'un pays des merveilles « classique mais nouveau [35] », selon ses propres mots. Il choisit donc, encore, de se détacher des représentations antérieures : Tout le monde a sa propre idée du pays des merveilles. Pour la plupart des gens, c'est un monde de dessins animés, un monde de couleurs éclatantes. Je ne sais pas si cette façon de voir les choses est pertinente, mais elle ne cadre pas vraiment avec notre version de l'histoire [36].

Il opte notamment pour une approche nouvelle en terme de chromatie. Tim Burton cherche à exprimer le temps écoulé entre les différentes visites. Underland semble laissé à l'abandon et à l'effroi du règne de la Reine Rouge à travers l'usage des noirâtres. L'aspect hanté du paysage symbolise l'état d'esprit des habitants qui ont perdu tout espoir de revoir Alice. Aussi, au fur et à mesure de l'avancée de l'héroïne, le pays imaginaire s'éclaircit autant que les idées du personnage principal.

Le cinéaste revient explicitement au « classique » *via* les illustrations de John Tenniel ou d'Arthur Rackham, qui accompagnaient les premières éditions d'*Alice's Adventures in Wonderland* pour composer ce sombre Underland. Il précise : « sans piller les illustrations des textes originaux, nous avons voulu retenir [...] l'imagerie des cartes pour l'armée rouge, celle de l'échiquier pour l'armée blanche, le blanc et le rouge, les grands repères [37] ». Tim Burton persiste à rester tantôt spécifique tantôt général dans son rapport aux sources, retenant des images fortes, des formes, des couleurs, des systèmes géométriques, un graphisme particulier sans vouloir reproduire l'illustration d'origine dans l'ensemble de ses composants. Le cinéaste cherche à retrouver une sensation bien plus qu'un image, d'autant plus quand il exprime le désir que le château de chacune des reines ressemble à ceux des parcs d'attraction Disney, visités pendant son enfance. Il intègre une référence annexe au dessin animé de 1951, ouvrant son œuvre vers les autres adaptations de contes produites par la firme aux grandes oreilles, mélangeant plusieurs imaginaires.

Le réalisateur rendant hommage aux premières illustrations mais aussi aux différentes adaptations d'*Alice* au cinéma, effectue une synthèse visuelle et narrative de l'ensemble de ces œuvres comme si son *Alice in Wonderland* devait être une transposition-somme. Pour ce faire, il met en lien différentes générations de production des images animées. Par exemple, chez Tim Burton, l'oracle, dont le graphisme s'inspire largement des travaux de John Tenniel et d'Arthur Rakham, montre à Alice le temps présent mais surtout sa mission, donc son futur. Ces dessins deviennent alors le matériau de base pour introduire la nouvelle aventure, dans une ré-imagination de la signification de l'image d'origine, le cinéaste suivant le même principe que la ré-imagination du poème du Jabberwocky.

Tim Burton actualise aussi à sa manière les *Alice Comedies* dans lesquelles une enfant filmée en prise de vue réelle est intégrée dans un univers de dessin animé. Cartoonland constitue une première étape vers Underland, tant dans l'aspect général que dans la modification du nom du lieu visité. Le cinéaste modernise la technique employée dans les années 1920 en utilisant celle du *compositing*. Le personnage d'Alice s'intègre toujours dans un univers virtuel de dessin animé, à ceci près qu'il n'est, cette fois-ci, pas fait de celluloïds mais d'imagerie informatique. La ré-imagination d'*Alice in Wonderland* passe par l'innovation technique mais surtout par le choix graphique de conserver l'impression de distance entre Alice et son environnement, comme si elle était une intruse dans son propre Underland. Si le personnage pense halluciner, à l'écran et pour le spectateur, c'est elle qui semble être l'hallucination.

*
* *

Grâce à cette méthode, Tim Burton crée des univers hybrides entre souvenirs et onirisme, rejoignant par la forme le doute sur le statut de son rêve, perdu entre passé et fantaisie. À travers les multiples clins d'œil, le cinéaste renvoie à ses propres souvenirs d'enfance, mêlant les aventures d'Alice à d'autres histoires et à d'autres images, ouvrant bien une méta-œuvre sur un cinéma de jeunesse, tissant des liens avec des films souvent dits pour la jeunesse. Il construit un univers connu et codifié mais néanmoins partiellement inédit, en travaillant sur le passage du temps entre les récits et sur l'évolution technique du cinéma, tiraillé entre nostalgie et refus de cette dernière. Jérôme Lauté revient sur la fin du film. Selon lui, Tim Burton : fait du Pays des Merveilles une terre de désolation vouée à l'entropie et à la mièvrerie, personnifiées par les deux reines, et rend surtout très ambiguë l'émancipation de son héroïne, qui prend en effet congé du Vieux Monde en refusant un mariage de convenance et du Vieux Continent en partant pour la Chine, mais tout cela dans un but de conquête économique non dissimulé [38].

Comme le signale également Florence Livolsi, le personnage, chez Tim Burton, détermine progressivement ce qu'il souhaite obtenir dans le monde de l'éveil, l'aventure lui donnant l'assurance nécessaire pour choisir sa place dans la société victorienne. Jérôme Lauté induit cependant qu'il existe un discours politique sous-jacent dans l'intervention inattendue du rêve d'Alice, le renoncement à un mariage ne pouvant être le but ultime d'un si dur parcours. Le départ de la jeune femme vers l'Asie pour y faire commerce constitue bien une idée supplémentaire de ré-imagination du texte de Lewis Carroll, d'autant que Tim Burton ne conserve aucune des deux fins originelles. Ré-imaginer *Alice in Wonderland* consiste finalement pour lui à troquer l'innocence de la fillette anglaise trop sage voire ennuyeuse contre l'énergie d'une jeune femme cherchant d'une part une émancipation sociale mais surtout la réussite économique, commençant à imaginer son doux rêve américain.

Notes

[1] Cecil Hepworth, Percy Stow, *Alice in Wonderland* © Cecil Hepworth, Elias Koopman, Herman Casler, Harry Marvin, 1903.

[2] Walt Disney, *Alice Comedies* © Laugh-O-Gram Studio, 1923-1927.

[3] Norman Z. McLeod, *Alice in Wonderland* © Paramount Pictures, 1933.

[4] Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, *Alice in Wonderland* © Walt Disney Pictures, 1951.

[5] Jan Zvankmajer, *Něco z Alenky* © Channel Four Films, Condor Films, 1988.

[6] Il y a également un nombre important d'adaptations pour la télévision et en courts métrages.

[7] Tim Burton, *Alice in Wonderland* © Walt Disney Pictures, Roth Films, The Zanuck Company, Team Todd, 2010. Nous renvoyons par la suite à cette œuvre par le seul minutage de l'extrait cité.

[8] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, Paris, Chêne, 2010, p. 8.

[9] Tim Burton, *Hansel and Gretel* © Walt Disney Productions, 1982.

[10] Tim Burton, *Aladdin and His Wonderful Lamp* © Gaylord Productions, Lion's Gate Films, Platypus Productions, 1985.

[11] Nathalie Thibaulot, *Créations et filiations : Analyse comparative de* Pinocchio *(1940) de Walt Disney,* Frankenstein *(1931) de James et Whale et d'*Edward aux mains d'argent *(1991) de Tim Burton*, Mémoire de DEA en Cinéma, sous la direction de Murielle Gagnebin, Université Paris III, 1996.

[12] Tim Burton, *Planet of the Apes* © Twentieth Century Fox, 2001.

[13] « Reimagine : to present a fundamentally new interpretation of (a subject, *esp* an artistic work). [re-] » (*The Chambers Dictionnary*, 12th Edition, London, Chambers Harrap, Publishers, 2011, p. 1314).

[14] Tim Burton, *Gnome* © Hollywood Gum, 1998.

[15] Tim Burton, *Sleepy Hollow* © Mandaley Pictures, American Zoetrope, Paramount Pictures, 1999.

[16] Michel Ciment, Yannick Dahan, « Entretien avec Tim Burton : Un conte de fées permet de décrire les vérités de façon subversive », *Positif*, no 468, février 2000, p. 16.

[17] Jean-Philippe Tessé, « La Dernière femme », *Les Cahiers du Cinéma*, no 655, avril 2010, p. 16.

[18] Lointain écho de la toute première version du récit, alors intitulé *Alice's Adventures Underground*.

[19] Victor Fleming, *The Wizard of Oz* © M.G.M., 1939.

[20] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*, p. 10-11.

[21] Olivier Joyard, Jérôme Larcher, « Entretien avec Tim Burton : l'étrange monde de M. Burton », *Les Cahiers du Cinéma*, no 543, février 2000, p. 28.

[22] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*

[23] Norman Z. McLeod, *Alice in Wonderland* © Paramount Productions Inc., 1933.

[24] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*., p. 8.

[25] Florence Livolsi, *Alice de l'autre côté de l'écran, de 1903 à Tim Burton*, Paris, APARIS-Edifree, 2010, p. 339.

[26] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*, p. 10.

[27] *Ibid.*

[28] « It's only a dream » (00:15:00).

[29] « How can I be the wrong Alice when this my dream? » (00:19:00).

[30] « This is my dream » (00:42:00).

[31] « It's all a dream » (01:07:00).

[32] « It's not a dream, it's a remember » (01:18:00).

[33] Jean-Max Méjean, « Gargouilles, ciseaux et coupeurs de têtes, le gothique comme méta-cinéma ? », *Éclipses*, no 47, "*Tim Burton, démons et merveilles*", Yann Calvet, Jérôme Lauté (ed.), 2010, p. 10.

[34] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*, p. 11.

[35] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*, p. 75.

[36] *Ibid.*

[37] Mark Salisbury, *Alice au pays des merveilles, le livre du film*, *op. cit.*, p. 189.

[38] Jérôme Lauté, « No exit », *Éclipses*, no 47, "*Tim Burton, démons et merveilles*", *op. cit.*, p. 141.

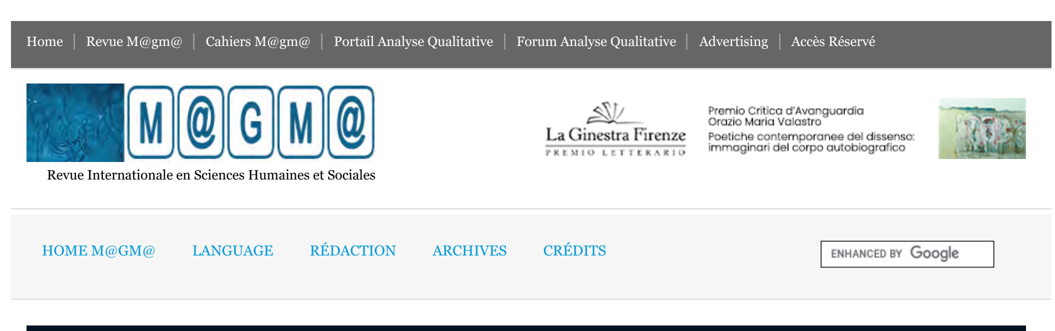
M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France











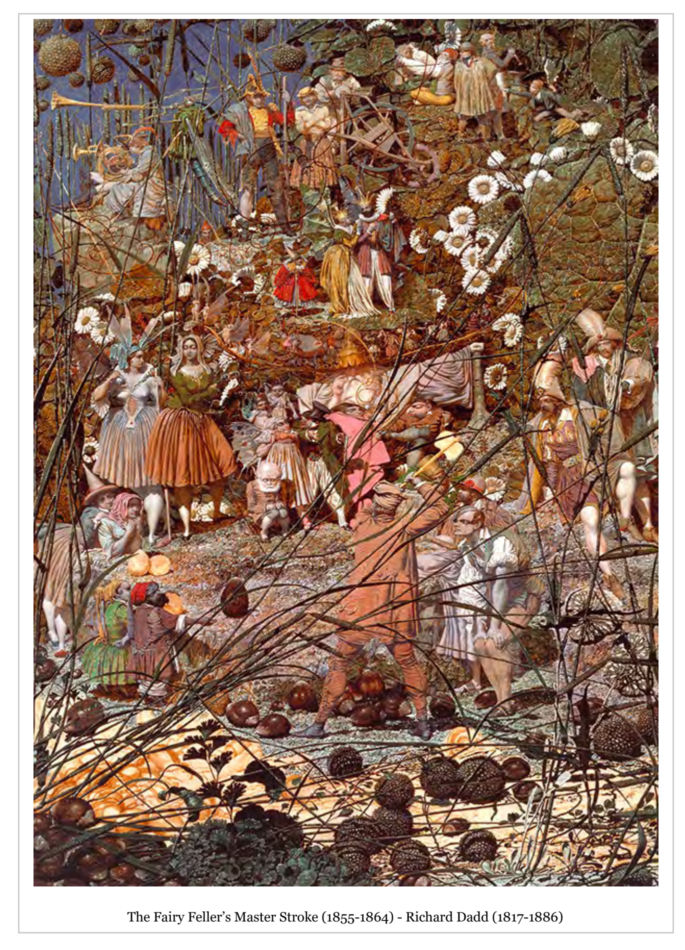


Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

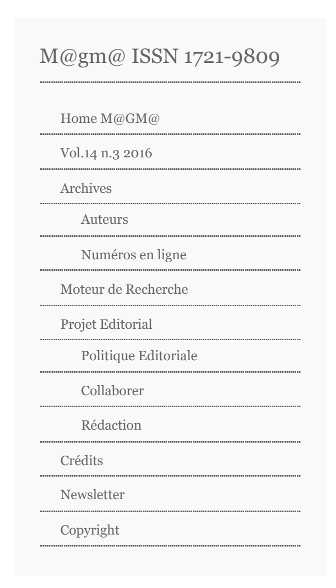
TRANSFIGURATION DE LA FIGURE FÉERIQUE ENTRE MURKMERE ET AMBERGATE DE PATRICIA ELLIOTT : LA FÉÉRIE MODERNE ET LE SUBLIME

Anne-Lise Bégué

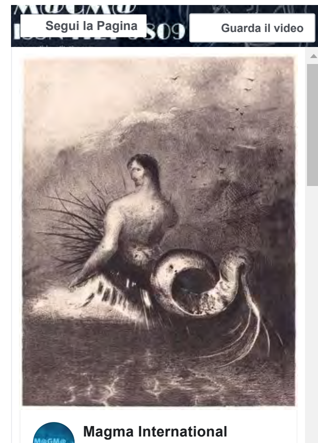
annelise.begue@yahoo.fr
Doctorante en littératures générales et comparées à l'université du Maine. Elle effectue une thèse sur Les Géographies de l'enfance dans Alice's Adventures in Wonderland (1865) de Lewis Carroll, Le Avventure di Pinocchio (1883) de Carlo Collodi, Peter Pan (1911) de James Matthew Barrie et Le Petit Prince (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry, sous la direction de Nathalie Prince. Elle est entre autres chargée de diffusion de la culture scientifique auprès d'un public large lors d'actions de valorisation (Nuit des chercheurs, Fêtes de la science...) et de coordination éditoriale pour TraverSCE, la revue de l'école doctorale SCE du Mans.



The Fairy Feller's Master Stroke (1855-1864) - Richard Dadd (1817-1886)









Face aux recherches sur le merveilleux médiéval et son influence dans la littérature d'aujourd'hui, face aux nombreuses réécritures ou adaptations des grands textes du moyen-âge qui amplifient la dimension merveilleuse des signes dans la nature et des actions héroïque, « [c]e qui nous fascine, c'est la propension de la mentalité médiévale à intégrer au quotidien une dimension que notre rationalisme nous refuse, aujourd'hui déplacée et reléguée dans le domaine du rêve ou de l'imaginaire [1] ». Aussi pour comprendre, aujourd'hui, le devenir du merveilleux, faut-il chercher en se déplacement les transfigurations faites sur les spécificités de ce merveilleux. Pour ce faire, les deux ouvrages écrits par Patricia Elliott *Murkmere* [2004] [2] et *Ambergate* [2005] [3] semblent propices à une étude de cette transfiguration merveilleuse par rapport à l'exploitation de la figure féerique et des espaces dans lesquels elle évolue. En effet, ces deux ouvrages s'appuie d'une part sur une matière de Grande Bretagne, d'autre part sur une mythologie Irlandaise comme le tient à préciser Patricia Elliott en guide d'épigraphe dans ses deux ouvrages : « Les superstitions de ce roman sont issues du folklore britannique [4] ». Les deux romans dressent un cadre propice au déploiement de cet imaginaire féerique si on s'en tient à la définition de Laurent Guyénot : Le féerique parle de l'autre monde et de la destinée de l'homme après la mort, mais sa sémantique ne peut être saisie qu'en relation avec d'autres imaginaires auxquels il se confronte. C'est un discours vernaculaire qui interagit, de manière souvent provocatrice et parfois énigmatique, avec le discours normatif des clercs [5].

Murkmere et *Ambergate* déploient ce même cadre dans lequel deux discours sont confrontés : la religion imposée par le Seigneur Protecteur et la légende des Avias issu d'un folklore traditionnel. Et une légende particulière gravite autour de ces superstitions, celle des Avias, « ces hommes qui osèrent, à l'aube des temps, posséder des ailes et voler comme les dieux [6] » Pour avoir fait preuve d'*hybris* et transgresser l'interdit, « ils ont été punis, perdus pour l'éternité entre deux natures, ni vraiment hommes, ni vraiment oiseaux [7] ».

Ces créatures, ces Avias, rappellent les nombreuses légendes sur ces figures féeriques hybrides, entre deux natures, qui, par les airs, conduisent des héros vers une autre terre, considérée parfois comme le paradis terrestre. Dans les deux œuvres de Patricia Elliott, cette figure féerique de la femme-fée emportant dans son sillage un héros vers l'Autre monde est en effet réemployée et ré-exploitée dans une même figure, un même personnage principale, Leah, que l'on soupçonne d'être une Avia, une femme-oiseau, une femme-cygne. Le folklore Irlandais est remplies de légendes autours d'enfants-cygnes qui ont nourri les textes français médiévaux des xiie et xiiie siècles [8] et qui ont d'ailleurs donné au début du xixe siècle de très beaux contes issus de la tradition orale [9].

Or, les deux romans n'endossent pas le même point de focalisation ; le lecteur suit en effet dans *Murkmere* les aventures de sa Dame de compagnie Aggie tandis que *Ambergate* raconte celles d'une jeune cuisinière Scuff. Toutes deux sont vouées à rencontrer ces figures féeriques, les Avias. Et, tout comme le regard et le point de vue changent, l'exploitation de la figure féerique évolue. *Ambergate* pousse à son paroxysme la transfiguration tandis que *Murkmere* commençait à peine à la développer, à poser les nouvelles bases de cette transfiguration. Or si « les rapports que les fées entretiennent avec le merveilleux semblent aller de soi » et que « l'expérience que nous avons de ces femmes *surnaturelles, magiques ou fantastiques*, comme l'on voudra, est d'abord celle d'un texte, c'est-à-dire d'un double prisme, idéologique et artistique » [10], l'étude des différentes exploitations de la figure féerique entre ces deux ouvrages pourrait poser quelques pistes de réflexion sur ce processus de transfiguration ; vers quel point peut tendre la féerie ? Quels chemins peut-elle emprunter ? Comment comprendre donc le merveilleux aujourd'hui ?

Les occurrences de la féerie

La première apparition de Leah auprès du personnage principal, que ce soit dans *Murkmere* ou *Ambergate*, se situe près de l'étang, à l'image classiques des nymphes ou *numphae*, ces « belles jeunes femmes surnaturelles aperçues près d'un point d'eau [11] ». Leah est en effet représentée dans *Murkmere* telle « une créature immobile sur la rive lointaine, une silhouette pâle perdue parmi les roseaux [12] » tandis que dans *Ambergate* la jeune Avia annonce elle-même le lien qu'elle a avec ce point d'eau : « L'étang m'appartient [13] ».

Mais parallèlement à la figure de nymphe qu'elle endosse, Leah est décrite comme une créature spectrale. Aggie la prend en effet pour un spectre et Scuff la décrit comme « une âme qui se noyait [14] ». Cette apparition spectrale, presque surnaturelle, endosse, telle la fée médiévale, une dimension mortuaire. Cette relation à la mort et la capacité de Leah à pouvoir voler font d'elle un être à part n'appartenant pas au même monde que les autres personnages. Aggie finit d'ailleurs par s'en faire la réflexion à la fin de *Murkmere* : Près du rivage, les premières lueurs de l'aube se reflétaient sur la surface argentée. Le visage de Leah avait la même pâleur. Elle appartenait au ciel et à l'eau, j'appartenais à la terre [15].

Être aquatique et céleste (*elle appartenait au ciel et à l'eau*), Leah est bien cette figure hybride entre nymphe et oiseau ; elle peut se transformer en cygne. Or cette capacité à s'envoler de la part de la jeune femme ou des Avias reconstitue ces voyages médiévaux entre le monde terrestre et l'autre monde. Dans *Murkmere*, le départ de Leah préfigure ce voyage, car il est microstructurellement dirigé vers une île, île pouvant représenter le Paradis Terrestre ou rappeler la célèbre Avalon, cette île que l'on peut atteindre en bateau chez Geoffroi de Monmouth. Leah devient ainsi cet Avia lorsqu'elle monte dans la barque pour rejoindre cette île, et c'est en l'atteignant qu'elle devient symboliquement figure féerique. Entre les deux ouvrages, le lecteur ne sait ce qui est advenu de Leah jusqu'à ce que les hommes de Grounted la retrouve dans *Ambergate* ruisselante près d'un lac. Cette incertitude liée à sa capacité à s'envoler renforce l'idée d'un possible et constant voyage entre les deux mondes. Elle fait d'ailleurs partie de l'équipage à la fin d'*Ambergate* qui s'enfuie par les galeries souterraines clairement représentées comme le Paradis Terrestre [16], se situant à l'ouest : Nate posa les rames et laissa glisser la barque. Il s'abstint de réveiller les deux jeunes filles, mais Chance souleva la tête et contempla avec émerveillement le spectacle magique qui s'offrait à ses yeux. Les jardins du Paradis, la nécropole abandonnée située à l'ouest de la Capitale. [...] C'était un lieu irréel et mystérieux, où régnaient les esprits [17].

De nombreux motifs indiciels [18] font de la crypte une porte vers l'Antre-Monde. La barque, la capacité de voler et le cygne qui suit de près l'embarcation sont d'autant de signes que « [l]e départ pour l'autre monde est, dans la tradition irlandaise figurée soit par une navigation, soit par une métamorphose en cygne [19] », figuration qui a contaminée *Le Chevalier au cygne* dont « [l]'une des particularités formelles [...] est la nef tirée par un cygne[20] »,résultat « d'une superposition de deux versions du mythème funéraire, l'une où le héros disparaît sous forme de cygne, l'autre où il disparaît sur une nef magique (guidée surnaturellement) [21] ». Ces deux mythèmes funéraires, comme les nomme Laurent Guyemot se retrouve ainsi à la fin d'*Ambergate* par le biais de deux figures suivanntes : l'embarcation et le cygne. Patricia Eliott insère alors dans ses œuvres une autre des fonctions de la fée médiévale, celle de pouvoir conduire les héros vers l'autre monde et ainsi les soustraire à la mort. Erland avant sa transformation en cygne est blessé mortellement. Quelques minutes après sa mort, un cygne fantomatique surgit derrière l'embarcation. Tout dans le texte indique qu'il puisse s'agir d'Erland ; il faut comprendre que sa métamorphose après trépas appelle une fonction de transfert, de psychopompe. La fée conduit dans l'autre monde cet amant qui pourra ainsi échapper à la mort, car « la métamorphose magique constitue une façon de fériser les morts, et l'implicite de la mort s'efface derrière l'explicite de la métamorphose [22] ».

Déplacement du motif : amplification et matérialisation

La féerie dans *Murkmere* et *Amberagte* s'appuie ainsi sur deux aspects : la figuration des Avias en Leah par la symbolisation qu'endosse sa peau de cygne considérée comme ses ailes, et les différents espace-temps mimétiques du Paradis Terrestre ; autrement dit sur un objet-merveille et sur un espace-temps altéré, un autre monde issu de la tradition féerique.

Collection Cahiers M@GM@



Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.com





DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

La peau de cygne figure les ailes des Avias. Définies comme une relique dans les deux œuvres, elle « « frappe originellement le regard et implique quelque chose de visuel [23] ». Moins objet-merveilleux qu'objet-merveille car elle est dans un premier temps dépourvue de caractère surnaturel, elle provoque le même effet que le merveilleux qui « se caractérise par la rareté et l'étonnement en général admiratif, qu'il suscite [24] » mais ne pose pas de question de crédibilité. Cette définition du merveilleux correspond parfaitement à la fonction de la peau de cygne dans les deux œuvres ; elle fige sur place, méduse, étonne étymologiquement, c'est-à-dire, elle frappe celui qui la perçoit comme s'il était frappé par la foudre.

Par ailleurs, tout comme le merveilleux, la peau de cygne relève du passé. Elle tient son importance d'un passé à la fois collectif – par la légende même des Avias – et personnel puisque, dans les deux œuvres, les peaux de cygnes appartiennent à des générations passées, qu'il s'agisse des ailes de la mère de Leah dans *Murkmere* ou de celles de la Grand-mère d'Erland dans *Ambergate*.

Entre les deux œuvres, la figure féerique subit alors un processus de multiplication, un dédoublement certainement, voire un triplement. Alors que dans *Murkmere* Leah est la seule à être une Avia, dans *Ambergate,* la grand-mère d'Erland vient s'ajouter à la liste et le lecteur peut même soupçonner que Scuff en est une elle-aussi à cause des nombreux indices disséminés dans le texte. Elle fait une chute de plus de trente mètres et survit miraculeusement, et le lecteur finit par apprendre qu'elle est la cousine de Leah. Avant même de connaître son nom, sa famille et ses origines, c'était un chant qui la définissait : *J'ai laissé mon amour près de la Porte d'Ambre*. Clef de son identité, ce chant [e] captiver l'esprit […], comme si un sortilège [a] raison de [la] bestialité [25] » humaine, et a pour résultat le silence, « un silence absolu [26] » (p. 259), car sa voix est ce qui la rapproche d'une nature autre : Ma voix flottait dans les airs, claire et sincère. Il me semblait qu'elle ne m'appartenait pas. C'était celle d'un oiseau, libre et légère[27].

Le chant de Scuff rappelle dans l'œuvre celui du cygne et devient ainsi un motif indiciel. Cette voix est d'ailleurs ce qui permet de faire glisser la superstition des Avias non plus du côté du *magicus*, tel que Jacques Le Goff l'a défini, opposé au *miraculosus*, mais du côté du *mirabilis*. Alors que *Murkmere* reprenait une dualité *magicus* / *miraculosus*, *Ambergate* brise cette dualité par l'insertion d'une appréhension autre de la légende et de ses éléments, par l'intermédiaire des *mirabile*.

De la même manière, alors que le caractère féerique des Avias dans *Murkmere* reste cloisonné sur cette peau de cygne, dans *Ambergate*, elle est annonciatrice de l'apparition cette fois-ci fantastique – à comprendre dans son sens étymon grec *phantasein* – du cygne derrière la Porte d'Ambre. *Murkmere* joue sur ce glissement entre merveille et fantastique tandis qu'*Ambergate* n'hésite pas à le figurer. Dans le premier ouvrage, ce sont les superstitions qui permettent ce jeu à travers de nombreuses discussions sur l'existence réelle ou non des Avias [28]. C'est à partir de ces superstitions dressées autour de la légende des Avias que la nature de la peau de cygne prend tout son sens. Merveille dans un premier temps, elle permet de renforcer la dimension fantastique de la légende et de préparer le surgissement du surnaturel à la fin de l'ouvrage. *Ambergate* met aussi en scène ce glissement, notamment dans les nombreuses discussions entre Nate et Chance ou Le Seigneur Protecteur et Mather sur la légende des Avias, mais l'hésitation entre ailes ou simple peau de cygne est figurée dans l'apparition même de ce cygne à la fin de l'ouvrage qui revête entièrement son caractère fantastique : Il vit une silhouette blanche glisser sur les eaux noires. Son cœur fit un bond, car il lui sembla que la créature avait jailli du tunnel dans leur sillage.

Le cygne dans le crépuscule, était fantomatique, semblable aux esprits qui hantaient la nécropole désolée. Pourtant, aux yeux de Nate, cette apparition n'avait rien d'étonnant. La Porte d'Ambre les avait conduits ver la liberté, un monde encore inconnu où tout, désormais, pouvait être réalisé [29]. Le cygne a perdu son caractère merveilleux, il n'a plus rien d'étonnant, il n'est plus que cette représentation « fantomatique » d'Erland abandonné derrière la porte d'Ambre tout comme ce cygne « semblable aux esprits qui hantaient la nécropole désolée ».

Si la merveille est une préparation au surgissement du fantastique – qu'il soit implicite dans *Murkmere* ou figuré dans *Ambergate* –, il en est de même du traitement spatial. Dans *Murkmere*, Aggie ne quitte pas le domaine bien qu'il endosse toutes les caractéristiques de l'espace merveilleux : il est menaçant et hostile mais surtout isolé et clôt, entouré de hauts murs, de grilles et d'un portail qui ne s'ouvre que très rarement pour Aggie qui n'a qu'une envie, fuir. Les mêmes caractéristiques décrivent le domaine dans *Ambergate*, mais dès le début, le narrateur prévient le lecteur d'une possible altération spatiale : « Tout était possible dans ce mystérieux domaine [30] ». Contrairement à Aggie dans *Murkmere*, Scuff est amenée dans *Ambergate*, sous les impulsions de l'errance, à quitter le domaine. L'étang n'est ainsi plus le seul lieu étrange lié à la légende des Avias, comme c'était le cas dans *Murkmere*. Scuff passe d'un monde isolé et reculé à un monde merveilleux régi par des règles qui lui sont propres : la Lande. Dans la Lande, « le cours du temps [est] différent [31] » car « [c]'est un lieu magique et sauvage, qui obéit à ses propres lois [32] » et dans lequel peuvent surgir des « créatures irréelles [33] ». Pourtant cet espace-temps merveilleux n'est qu'une étape dans l'appréhension du monde féerique, l'errance aboutit en effet derrière la porte d'Ambre dans ce canal mimétique du Paradis Terrestre.

Si un espace merveilleux peut se définir par des *chronotopes* autres, bien définis et qui sont ancrés hors du réel, un espace fantastique trouve son altération dans le réel car, tandis que l'espace merveilleux est régi par des règles qui se définissent au fur et à mesure de son installation, l'espace fantastique dans le genre du fantastique appelle un surnaturel qui « doit donc s'intégrer d'abord au réel possible du lecteur [34] », chamboulant ainsi le monde [35]. L'espace fantastique pourrait ainsi être défini par un ancrage dans le réel sans pour autant proposer de règles claires, définies et indiscutables, et ce à cause du surgissement du surnaturel.

Le surgissement du surnaturel, ici le cygne fantomatique, rend poreux la frontière entre l'espace réel et l'espace imaginaire. Les Jardins du Paradis, tels qui le sont décrits, prennent leur source au-delà de la crypte, à la sortie du sombre tunnel, sur le canal. L'espace-temps dans lequel ils s'ancrent est totalement différent de celui de la Lande clairement et explicitement définie comme un lieu magique avec ses propres codes.

Or, dans *Murkmere*, ce passage entre deux mondes n'étaient que figuré – Aggie ne voit même pas Leah passer de l'un à l'autre – tandis que, dans *Ambergate*, ce passage est matérialisé, la Lande est ce lieu qui permet, à travers l'errance, de faire le glissement entre un simple espace isolé où l'étrange peut survenir, et un espace mimétique du Paradis Terrestre où le fantastique se déploie dans toute sa grandeur.

Ainsi, bien que *Murkmere* et *Ambergate* exploitent la même matière féerique, ces deux ouvrages la transfigurent de manière différente. Même si *Murkmere* constitue à elle seule une diégèse, il apparait qu'elle pose le cadre propre à une transfiguration plus élaborée dans l'ouvrage qui la suit, *Ambergate*. Cette matière féerique subit en effet un processus d'amplification, que ce soit par la multiplication des figures féeriques, par une redéfinition de sa nature et par la matérialisation d'un type d'espace seulement énoncé et implicite dans le premier ouvrage.

De l'unilatéralité à la double réception ou le glissement vers le sublime

Parallèlement à ce glissement entre merveille et surgissement du fantastique, entre espace merveilleux et espace fantastique, la double réception de la merveille est en constant renforcement. Dans *Murkmere*, qu'il s'agisse d'ailes mécaniques [36] ou de peau de cygne, l'objet-merveille inspire de la crainte et de la révulsion. Ce ressentit négatif est en partie causée par les superstitions qui gravitent autour des oiseaux et des Avias. Seule Aggie à la fin de *Murkmere* change son regard. *Ambergate* reprend ces sentiments ambivalents autour de la relique mais les cristallise dans un même ressentit, au même instant, durant une seule et même appréhension. Le caporal Chance, qui est chargé de s'occuper des « ailes » de Leah jusqu'à son mariage, est partagé entre révulsion et attraction : Chance retint son souffle. La relique était d'un blanc éclatant. Chaque

plume avait une forme et une disposition parfaite. Aussitôt, il fut pris du désir irrépressible de la toucher, de sentir sa douceur, d'y plonger profondément les doigts. Si Nate ne s'était pas trouvé à ses côtés, il aurait fait voler la vitre en éclats et enfoui son visage dans cet objet d'une beauté fascinante. Pourtant, ce spectacle le révulsait. […] Que lui passait-il par la tête ? Il détestait ces créatures. Il se détourna et constata qu'il tremblait de tous ses membres [37] ».

Emmanuel Kant a défini le sublime comme provoquant une violence de l'esprit devant un objet non-fini, c'est-à-dire impossible à représenter, démesuré, hors-norme. Dans *Murkmere*, le même objet n'inspirait qu'un seul ressenti à la fois, alors que dans *Ambergate* il cristallise deux sentiments extrêmes qui provoquent cette violence intérieure : pulsion et répulsion, attraction et révulsion, la première étant liée aux perceptions de l'observateur, la seconde liée à ce qu'il sait de l'objet appréhendé, ici les superstitions liées à l'objet-merveille. Or, la relation entre le merveilleux et le sublime est loin d'être nouvelle puisque le traité antique attribué à Longin et traduit par Nicolas Boileau au xviie siècle fait ce parallèle dans le sous-titre même de l'ouvrage : *Le Merveilleux dans le discours*. Pierre Hartmann remarque à propos de ce traité que : Dans de nombreux passages, le merveilleux tend à se confondre avec le sublime, à former avec lui une unité indissociable. Le sublime peut donc également se comprendre comme le surgissement dans le discours d'un élément surnaturel, qui ne tient évidemment pas aux seules caractéristiques du style [38].

Il faudrait ainsi non pas considérer le seul surgissement du surnaturel comme facteur de sublime mais retrouver dans son appréhension la confrontation possible entre ce que nos sens nous poussent à ressentir et ce que nous savons, nous connaissons, matière en totale contradiction avec le ressenti premier lié à l'entendement. La beauté de la relique s'oppose à l'interdit sociétal et religieux qui entoure les Avias. Bien que Chance « détest[e] ces créature », il a ce « désir irrépressible de la toucher, de sentir sa douceur, d'y plonger profondément les doigts [39] » devant la blancheur et la perfectibilité de la merveille. Cette confrontation est à l'origine du travail de l'esprit, de la réception active et des émotions que Kant attribue à la réception du sublime. Ce mouvement de l'esprit chez Chance est d'ailleurs caractérisé par une réaction physique lorsqu' « il constat[e] qu'il trembl[e] de tous ses membres [40].

Selon Emmanuel Kant, cette réaction active de l'esprit suit plusieurs étapes : exaltation liée à l'émerveillement, peur devant notre impuissance et notre finitude face à la grandeur et à la non-finitude de l'objet sublimé, et raisonnement qui permet de dépasser cette impuissance. La tension entre attraction et répulsion ou pulsion et répulsion naitrait ainsi d'un accablement devant une force écrasante, devant un objet impossible à saisir et qui retranche l'esprit dans une infériorité, une insignifiance et une finitude absolue. Pourtant Et face à cet accablement, pour Emmanuel Kant, nous trouvons en nous une faculté de nous juger indépendants par rapport à cette force irrésistible et de nous mettre en position de supériorité par rapport à la nature. La fin de *Murkmere* semble s'accorder avec cette réception du sublime, notamment lors de la mort d'Erland, non représentée et non représentable autrement que par le surgissement du chant angélique : Quelqu'un chantait près de la Porte d'Ambre.

C'était une voix claire et angélique, si belle que les larmes nous montèrent aux yeux, celle d'un homme qui semblait avoir attendu toute sa vie et s'abandonnait tout entier à cette chanson. Elle emplit mon cœur et mon âme, vibra autour de nous. Ces sons éthérés venaient d'un autre monde. Je n'avais jamais rien entendu de tel auparavant, et désespère de l'entendre de nouveau. Cette mélodie évoquait les joies et les malheurs de la vie. Car celui qui recherche le bonheur doit affronter la tristesse. […] La chanson s'acheva par une note tenue, semblable à une plainte qui refusait de s'éteindre. Le silence se fit, et nous n'entendîmes plus que le ressac de l'eau contre les flancs de la barque [41].

Le chant provoque après ravissement plusieurs réactions diverses : le silence et les cris, le désespoir et l'espoir, car il prépare la résurrection fantastique d'Erland. La voix est en effet « celle d'un homme qui semblait avoir attendu toute sa vie » dont les sons éthérés venaient d'un autre monde » formant à la note finale « une plainte qui refusait de s'éteindre ». Patricia Eliott en s'appuyant sur cette tradition féérique de l'équipage guidé par un être hybride vers l'autre monde fait du sublime la marque de la subversion de la mort dans un autre espace-temps. Le cygne, représentant symboliquement et métaphysiquement Erland a en effet tout d'une créature spectrale, et n'est que le prolongement du chant entendu un instant plus tôt. Ainsi, tout comme « [l]e sublime nous procure […] une issue hors du monde sensible [42] », la mort d'Erland est détournée car les sens qui l'ont appréhendée sont rejetés. Elle est ainsi transfigurée, héroïsée par le surgissement de ce chant et du cygne, tout comme ces héros dont la mort était rejetée par leur trajet vers l'autre monde. Le fantastique, en tant qu'apparition, surgissement de la merveille, rejette la deuxième étape du sublime Kantien ; l'accablement. Alors que la relique, lorsqu'elle arbore les traits du merveilleux, crée pulsion et répulsion, le fantastique, l'apparition saisissante d'une figure féerique, ici le signe, achève la troisième étape Kantienne et permet ainsi de sublimer la mort du héros.

*

* *

L'étude comparée de l'exploitation de la figure féerique dans *Murkmere* et *Ambergate* de Patricia Elliott tisse donc un lien entre la merveille et le sublime. Cette exploitation semble en effet tendre vers un processus d'amplification et de matérialisation de l'objet-merveille et de l'espace-temps altéré, amplification et matérialisation qui participent à la double réception propre au sublime. Or, Pierre Hartmann disait qu' « [i]l y aurait dans le sublime comme l'avènement inopiné et la découverte saisissante d'un autre monde, transcendant à celui où évolue ordinairement l'humanité [43] » (p. 29). Même s'il s'agit bien évidemment d'un monde dominé non plus par le sensible mais par la raison dont parle Pierre Hartmann, le sublime provoquant la redécouverte du monde ne pourrait-il pas illustrer la création d'un autre monde par ce même passage qu'empruntent Scuff et ses amis ? Car l'ouvrage présente une fin ouverte où la subversion de la mort d'Erland par sa métamorphose en cygne et le passage indiciel vers l'Autre Monde ouvre l'espace fantastique, celui d'un espace réel, altéré, qui n'est plus perçu de la même manière, sur un autre espace-temps, un autre monde : « La Porte d'Ambre les avait conduits vers la liberté, un monde encore inconnu où tout, désormais, pouvait être réalisé [44] ».

Notes

[1] S. Gorgievski, *Le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse*, Liège, Belgique, Ed.du Céfal, 2002, p. 97.

[2] P. Elliot, *Murkmere*, traduit par A. Pinchot, Bruxelles, Belgique, 2006

[3] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, traduit par A. Pinchot, Bruxelles, Belgique, 2006

[4] P. Elliot, *Murkmere*, *op. cit.*, p. 4 et P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 4.

[5] L. Guyénot, *La mort féerique: anthropologie du merveilleux*, Paris, France, Gallimard, 2011, p. 17.

[6] P. Elliot, *Murkmere*, *op. cit.*, p. 53.

[7] *Id.*, p. 53.

[8] À ce propos, voir L. Guyénot, *La Mort féerique : anthropologie du merveilleux*, Paris, France, Gallimard, 2011 et P. Le Stum, *Fées, korrigans et autres créatures fantastiques de Bretagne*, Rennes, France, Ouest-France, 2001, p. 14 : « Les femmes et enfants-cygnes figurent dans des romans féeriques français des xiie et xiiie siècles. Ces textes fixèrent sans doute des traditions antérieures, dont la source la plus ancienne paraît appartenir à la mythologie irlandaise. Le sort de ces créatures, mi-humaines, mi-animales, est à rapprocher de celui de Mélusine […] ».

[9] Nous pensons par exemple au conte de « Pipi Menou et les femmes volantes » reccueilli par F.-M. Luzel dans ses *Contes populaires de la Basse-Bretagne* en 1887 dans lequel un jeune garçon observe les transformations de trois jeunes filles en cygnes.

[10] J.-R. Valette, « Pour une poétique du personnage merveilleux : la fabrique des fées », dans C. Connochie-Bourgne (éd.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 339-349.

[11] L. Guyénot, *La mort féerique*, *op. cit.*, p. 28.

[12] P. Elliot, *Murkmere*, *op. cit.*, p. 16.

[13] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 10.

[14] *Id.*, p. 327.

[15] P. Elliot, *Murkmere*, *op. cit.*, p. 299.

[16] Dans l'imaginaire Gallois, c'est une entrée souterraine qui donne accès au Paradis et aux Enfers.

[17] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 354.

[18] Nous employons le terme de « motifs indiciels » comme l'entend Francis Dubost sur ces éléments qui ne comportent pas de spécificités merveilleuses ou même surnaturelles mais qui par leur prédicat, leur nomination ou le contexte laissent cependant pressentir au lecteur la portée surnaturelle de cet élément. Voir à ce propos, F. Dubost « Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France » in J. Dufournet et, *Amour et merveille: les « Lais » de Marie de France*, Paris, France, H. Champion, 2013.

[19] L. Guyénot, *La Mort féerique*, *op. cit.*, p. 128.

[20] *Id.*, p. 127.

[21] *Id.*, p. 127.

[22] *Id.*, 271-272.

[23]Le Goff J. « Au Moyen Âge, le merveilleux est bien réel », *L'Histoire*, « Les Collections de l'Histoire », no 36, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, juil.-sept., 2007, p. 7-14

[24] *Id.*, p.7-14.

[25] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 138.

[26] *Id.*, p. 259.

[27] *Id.*, p. 259.

[28] Pour exemple : - *La légende des Avias, chuchotai-je, quelle est sa véritable lecture ? / Le reflet des flammes dansait sur son crâne. Ses joues creuses et ridées formaient deux crevasses obscures. / - Les hommes inventent des légendes pour exprimer la réalité telles qu'ils la voient. Les deux lectures ont un sens demoiselle. Tout dépend de l'idée que tu te fais du Tout-Puissant, si tu Le vois comme un dieu de pardon ou de punition. / - Mais les Avias sont-ils réels ou issus de l'imagination de l'homme ? […] / - J'ai connu des hommes qui les ont vus. / - Ils ont vu les Avias ? / - Oui, c'est ce qu'ils prétendent. / - Ainsi, l'antique légende reflète une réalité. / - Un homme pourrait les voir, l'autre pas. Chacun voit les choses à sa manière, petite demoiselle* (P. Elliot, *Murkmere*, *op. cit., pp.270-271*).

[29] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 355.

[30] *Id.*, p. 11.

[31] *Id.*, p. 75.

[32] *Id.*, p. 73.

[33] *Id.*, p. 81.

[34] N. Prince, *Le Fantastique*, Paris, A. Colin, « 128 », 2015, p.26.

[35] Voir à ce propos Nathalie Prince (*id.*, p. 29) : « Avec le merveilleux, l'ordre du monde est préservé ; avec le fantastique il est chamboulé ».

[36] Toute manifestation liée au désir de voler et ainsi à celui de la transgression et de l'hybris est immédiatement réprouvé. Mais Murkmere met habillement en place une tension entre interdit et fascination des manifestations célestes et aériennes, mais non divines, de la même manière que Jean-Pierre Legay l'a explicitée dans les considérations médiévales. A ce propos, voir J.-P. Leguay, *L'Air & le vent au Moyen âge*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011.

[37] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 163-164.

[38] P. Hartmann et F. von Schiller, *Du sublime: de Boileau à Schiller*, Strasbourg, France, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 29.

[39] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 163.

[40] *Id.*, p. 164.

[42] F. von Schiller, « Über das Erhabene », traduit par P. Hartmann, in *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 176.

[43] *Id.*, p. 29.

[44] P. Elliott, *La Porte d'Ambre*, *op. cit.*, p. 355.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France



Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

UN IMAGINAIRE RENOUVELABLE POUR UNE ÉCOLOGIE DE L'ÂME

Noémie Budin

noemie.budin@gmail.com
Docteur en littérature française à l'Université de Lorraine. Spécialiste de l'imaginaire, elle s'intéresse notamment aux questions du renouvellement de la féerie et du merveilleux dans la fantasy et plus largement dans les fictions contemporaines. Elle a ainsi consacré sa thèse de doctorat à l'étude des représentations du Petit Peuple féerique dans la littérature francophone contemporaine pour adolescents.



Source : Pixabay

Si aujourd'hui peu nombreux sont ceux qui osent croire en la féerie, il semblerait que l'émergence de la fantasy au xixe siècle et son développement au cours du xxe ont fait renaître le Petit Peuple et les récits contant ses histoires à travers des formes et des problématiques nouvelles. Il s'agit alors de se questionner sur la réappropriation féerique par les littératures de l'imaginaire, en montrant que les romans et les bandes dessinées concernés dépeignent parfois des paysages apocalyptiques ainsi qu'un bestiaire féerique en voie de disparition, et dénoncent par ce biais le désenchantement de notre société qui ne voit ou n'entretient plus les merveilles de la nature sauvage qui l'entoure.

La réactualisation du thème de la disparition des Fées, dans une société de plus en plus angoissée par la pollution, semble alors s'accompagner de préoccupations écologiques fondées sur la nostalgie des espaces naturels et des croyances traditionnelles, soulignant ainsi le caractère ambigu de l'imaginaire féerique qui évoque sa disparition au moment-même où il est l'objet d'un important phénomène de mode…

Une écologie spirituelle

Pour les auteurs s'étant autoproclamés *elficologues* – néologisme inventé par Pierre Dubois pour désigner celui qui étudie les Elfes et, par extension, le Petit Peuple féerique – la conception écologique du monde est liée à la spiritualité de l'humanité : si les êtres humains saccagent leur planète, c'est qu'ils ne croient plus en ses valeurs. Cette conception causale du comportement humain explique pourquoi foi et respect de l'environnement sont deux notions qui sont souvent liées dans les ouvrages de type écoféerique, c'est-à-dire les féeries écologiques.

Développer une pensée écologique nécessiterait donc de croire aux valeurs de la Nature dans la mesure où, pour la respecter, il faut percevoir son importance. Les ouvrages féeriques semblent alors jouer les intermédiaires en explicitant ces valeurs par le biais des récits, notamment grâce à des figures de style d'accentuation telles que la personnification (le Petit Peuple en tant que représentant d'éléments naturels) et l'hyperbole : à travers la mise en scène de scénarios illustrant de possibles fins du monde, les ouvrages féeriques appuient ainsi sur les conséquences néfastes de l'impact anthropique en les intensifiant au maximum afin de toucher davantage le public des œuvres, lui donnant la possibilité de remettre en question les comportements humains.

Il est possible de constater que le renouvellement de la littérature féerique semble s'être opéré parallèlement aux avancées politiques concernant l'environnement : ce nouvel imaginaire merveilleux, qui apparaît comme une sorte de retour à des croyances plus primitives, se développe en effet après la Seconde Guerre Mondiale. La fantasy fait alors son apparition en France par le biais de traductions de textes anglo-saxons. Mais c'est surtout à partir des années 1970 que l'imaginaire féerique commence véritablement son renouvellement. C'est à cette époque également que Pierre Dubois effectue ses recherches folkloriques et que les vagues du *New Age* et du néo-contage se développent. Il s'agit donc d'une période pendant laquelle les sociétés occidentales ont, semble-t-il, eu besoin de retrouver une spiritualité et un imaginaire leur permettant de s'échapper du monde contemporain, dynamique qui se poursuit encore aujourd'hui.

Grâce à l'imaginaire, il est alors possible de retrouver, le temps du récit, un mode de vie et un mode de penser traditionnels, comme si la lecture et les activités qui lui sont apparentées car elles permettent une immersion fictionnelle, rendaient possible un retour aux sources de l'humanité, c'est-à-dire à une période pré-technologique telle que la louent Tolkien et, dans sa lignée, de nombreux auteurs contemporains. C'est ce que confirme Édouard Brasey lorsqu'il écrit : La « croyance » aux fées et aux elfes correspond ainsi, au-delà d'une simple superstition ou d'un désir de replonger dans le monde enchanté des contes pour enfants, une sorte d'« écologie spirituelle » dont la planète Terre et l'humanité qui y vit ont sans doute, aujourd'hui plus que jamais, un urgent besoin [1].

L'écologie de l'âme correspond donc à un désir de renouer avec des croyances anciennes afin de redonner à la société des repères qui lui permettent d'évoluer en respectant sa propre nature. Retrouver un mode de vie et de penser plus originels permettrait de renouer avec nos origines et d'avancer dans la bonne direction, ce qui justifie le succès des œuvres qui déploient des univers passéistes ou qui reprennent et s'inspirent de récits traditionnels.

Mais il existe deux façons de renouer avec la tradition légendaire. La première consiste à réaliser un travail d'archéologue : il s'agit de recenser les récits folkloriques et leurs variantes dans un but de transmission et de perpétuation d'un patrimoine passé. La seconde s'inspire de ces légendes ou de leurs univers pour développer des créations inédites qui adaptent leur contenu à la société pour laquelle elles sont destinées. Ce sont celles qui nous intéressent ici, même si toutes ont le même but : faire rêver le public quel qu'il soit.

La capacité de rêver apparaît, selon les auteurs, comme un élément essentiel à toute société dans la mesure où elle permet de guider ses membres sur le chemin qu'ils doivent suivre afin de vivre en harmonie avec le monde environnant. C'est ce que déclare en effet Pierre Dubois lors d'une interview : C'est bien que les adultes racontent des histoires aux enfants, lorsqu'ils se promènent avec eux. Ils adorent ça. Pourquoi le ciel est bleu avec des nuages blancs ? Si on leur dit que c'est parce que les fées font leur lessive dans le ciel, ça change tout ! Offrir aux enfants la possibilité de rêver, c'est une manière de leur dire comment se comporter vis-à-vis de la nature, des animaux [2].

Avoir foi en la magie de la nature, personnifiée à travers la représentation de personnages féeriques, engendrerait donc un comportement plus respectueux envers celle-ci. Le rêve permet également de contrebalancer les effets d'un apprentissage qui met en avant le tout-scientifique en oubliant l'importance et la valeur des petites choses du quotidien, également symbolisées par le Petit Peuple féerique. En cela, on rejoint les propos de Gaston Bachelard qui explique que la rêverie permet de comprendre le monde et de vivre en harmonie avec le cosmos dans la mesure où le lien avec ce dernier ne peut être perçu par le lecteur que « quand le monde humain lui laisse la paix [3] », c'est-à-dire quand la superficialité du quotidien ne nous aveugle pas. Bachelard développe sa théorie en expliquant que les rêveries qui nous rappellent notre enfance – comme c'est le cas de la Féerie – nous rapprochent ainsi de notre être primitif qui voyait le monde comme il est réellement et non comme il est travesti par notre représentation dirigée par des contraintes rationnelles et futiles. Autrement dit, la Féerie fait partie intégrante de l'imaginaire humain, renvoyant à des croyances animistes primitives.

Se remémorer ces convictions et récits primitifs permettrait donc de se concentrer sur l'essentiel, comme c'était le cas à l'époque où l'Homme avait foi en ces légendes. Édouard Brasey écrit ainsi : Pour l'homme des origines, la nature tout entière était un temple débordant d'enchantements et de sortilèges, dans lequel il ne pouvait se risquer qu'à condition de respecter et d'honorer selon leurs pouvoirs et leur rang ces entités minuscules ou géantes qui logeaient dans les arbres, les cascades ou les nuages. [...] L'homme n'agissait pas vis-à-vis de la nature comme si elle était son esclave soumise ; au contraire, il éprouvait à son contact une sorte de terreur sacrée et d'émerveillement enfantin. [...] Il savait céder le pas à ces gardiens de la nature sauvage, plus sages et plus puissants que lui, auxquels il avait donné le nom de fées, de nymphes, d'elfes et de sylphes [4].

À travers ces propos, l'auteur rappelle qu'en des temps anciens, l'humanité avait foi en la simplicité de la Nature plutôt qu'en des divinités inaccessibles, qu'elles soient l'objet de panthéons ou de recherches scientifiques. Il semble vouloir transmettre l'idée selon laquelle nos contemporains ont oublié de respecter la Nature parce qu'ils sont focalisés sur d'autres choses moins essentielles. Édouard Brasey donne ici une explication quant à l'intérêt du renouvellement des anciennes croyances animistes qui, selon lui, nous détacheraient d'un anthropocentrisme néfaste pour la planète. Il poursuit en expliquant qu'en « reniant son ancestrale croyance aux fées et aux elfes, l'homme moderne a renié sa propre enfance [5]. » Il s'agit d'opposer l'Homme contemporain à son pendant primitif en affirmant que le premier a oublié, en se développant, quelles étaient les valeurs lui permettant de vivre en harmonie avec le monde qui l'entoure. Et si notre société contemporaine possède ses propres sagesses que sont la science ou des droits tels qu'un semblant de liberté et d'égalité, elle a perdu une autre forme de sagesse qui n'était pas moins importante.

Par là, les textes féeriques contemporains semblent s'être donné pour mission de réenchanter le monde afin de lui permettre de retrouver ces sagesses perdues et de lui donner la possibilité d'une vie meilleure, plus respectueuse de la Nature. Pour ce faire, il paraît donc nécessaire d'effectuer un retour aux sources de l'Homme, qu'il s'agisse du passé de l'humanité ou de l'enfance de chaque individu, car ce sont les périodes de la vie pendant lesquelles la Féerie connaît une véritable ferveur, peu à peu délaissée au cours de l'évolution des êtres humains en tant que groupe ou qu'individus.

L'émerveillement par le retour à la nature

La société occidentale semble avoir délaissé sa conception magique du monde au profit d'un développement scientifique et industriel qui lui a permis de dominer la planète et d'accroître son expansion de façon exponentielle. Si cela lui a été bénéfique à court terme, les chercheurs s'accordent aujourd'hui à dire que ce ne le serait pas forcément à long terme dans la mesure où ce développement a eu des répercussions néfastes et définitives sur l'environnement, menaçant ainsi l'avenir de l'humanité elle-même.

Les auteurs pensent dès lors que redonner à l'Homme la capacité de voir la magie de toute chose lui permettrait de corriger son comportement et, peut-être, de sauver ce qui peut encore l'être. Édouard Brasey explique ainsi que la science n'est autre chose qu'une « magie dont on a su expliquer, en partie, les mystères [6] », ce pourquoi il ne serait pas contradictoire que les êtres humains conçoivent le monde à travers une perception à la fois magique et scientifique. Et n'est-ce pas là justement ce qui se passe dans l'esprit des enfants contemporains qui grandissent dans un monde envahi de nouvelles technologies tout en croyant toujours en l'existence de personnages merveilleux tels que les Fées ou le Père Noël ? Développer un tel système de pensée pour le monde adulte signifierait donc renouer avec sa propre enfance, mais également avec l'enfance de l'humanité, dans la mesure où il s'agit de retrouver des croyances traditionnelles nées en même temps que les premiers Hommes.

Autrement dit, le retour aux sources que permet l'imaginaire féerique en rappelant à l'Homme contemporain les origines primitives de son espèce donne également la possibilité à chaque individu de retrouver une vision du monde qui était celle de son enfance. En effet, les contes de fées sont, dans notre société, le premier lien que l'on développe avec la féerie. Si leur lecture est souvent restreinte aux enfants, leur public les retrouve désormais sous une forme élaborée dès l'adolescence grâce au développement des cultures de l'imaginaire telles que la fantasy, aussi bien présente en littérature que sur les autres supports médiatiques. Or, se plonger dans ce type d'œuvres, c'est en accepter le pacte de lecture, c'est-à-dire prendre pour vrai, le temps du récit, tout ce qui y est raconté. Ce procédé qui semble répondre à un besoin d'enchanter la réalité à travers l'immersion fictionnelle s'approche de l'imaginaire de l'enfance par son fonctionnement, comme l'expliquent Christian Chelebourg et Francis Marcoin à travers l'exemple de *The Story of the Amulet* d'Edith Nesbit : « L'introduction de l'irréel dans la vie ordinaire correspond à un décrochage de l'espace-temps référentiel à un espace-temps ludique. La lecture prolonge ici les prestiges des jeux enfantins [7]. »

Pierre Dubois explique à ce sujet que si les contes de fées sont toujours présents dans l'imaginaire occidental contemporain, comme ailleurs, c'est que l'imaginaire est au-dessus des contingences sociales, au-dessus de la temporalité, dans ce que les psychanalystes appellent l'inconscient collectif : Les personnages légendaires sont des métaphores qui renvoient à une culture inconsciente, commune à l'humanité, même si elle se pare des différents folklores et des coutumes. Le conte est né aux premiers bivouacs, aux premières veillées... [...] C'était le temps où les hommes étaient confrontés à l'immensité, à la beauté des choses, à la peur de l'obscurité. Un temps où on parlait avec les bêtes, où on faisait alliance avec elles pour tenter de se concilier la nature. C'est le premier imaginaire des peuples. Et c'est toujours le premier imaginaire de l'enfant [8].

Ainsi, l'être humain, tant individuellement que collectivement, a tendance à évoluer toujours de la même façon, que ce soit physiquement ou spirituellement, comme en témoignent les récits et les croyances que l'on retrouve de manière presque identique dans des cultures qui n'ont *a priori* jamais été en contact. Les enfants possèderaient donc une vision du monde similaire à celle des Hommes primitifs, comme l'illustre leur pensée animiste qui donne notamment la parole aux animaux et aux jouets, ce que confirme Pierre Dubois : Comme les premiers hommes, chaque enfant retrouve cette pensée sauvage des premiers temps. Lui aussi, il a peur du noir. [...] Le conte de fées lui donne les lois de l'imaginaire, il le guide sur des chemins initiatiques pour l'aider à une meilleure connaissance de lui-même, à une harmonie avec les autres et avec le monde [9].

La valeur initiatique des contes de fées, et plus généralement de l'imaginaire merveilleux, leur donne donc un rôle d'accompagnateurs dans le développement humain vers une vie en harmonie avec la nature. C'est pour cela qu'ils ne doivent pas n'être destinés qu'aux plus jeunes, car les adultes ont également besoin d'être accompagnés tout au long de leur existence. Les récits féeriques, en rappelant une époque de la vie plus primitive, leur permettent ainsi de se rattacher à des valeurs sûres afin d'avancer vers leur avenir.



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

Ainsi, ce n'est pas parce qu'ils rappellent une époque ancienne, par les univers qu'ils présentent où l'époque à laquelle ils ont commencé à être diffusés, que les contes merveilleux ne concernent que des problématiques passées. En effet, les récits féeriques seraient en mesure de s'adapter à chaque période historique, à chaque société et à chaque auteur faisant le choix de les renouveler. C'est ce qu'évoque également Pierre Dubois lorsqu'il déclare : « Il était une fois », cela ne signifie pas « autrefois ». Mais « Il était une fois le rêve », « Il était une fois l'imaginaire ». Le monde imaginaire n'est pas installé au Moyen-Âge. [...] [P]artout, on retrouve les mêmes lutins, les mêmes fées; et il y a, dans tous les pays, des Petits Chaperons rouges, des loups, des elfes et des sirènes. Quelle que soit sa forme, sa localisation, son époque, le conte prend sa source aux mêmes mythes, aux mêmes archétypes... Il n'est autre que le jardin de notre imaginaire, dont les racines sont plantées dans la nuit des temps **[10]**.

Il est alors possible d'en conclure que l'imaginaire, et notamment l'imaginaire féerique, est éternel, universel et atemporel : il semble toujours avoir existé, comme s'il faisait partie intégrante de la pensée humaine. Et si parfois, il est un peu délaissé, il finit toujours par faire l'objet d'un nouvel intérêt, dès lors que les Hommes ont besoin de se rappeler qui ils sont et d'où ils viennent afin de se rassurer et de répondre aux nouvelles problématiques de leur société.

Désillusion féerique

La littérature féerique, parce qu'elle montre à notre société l'écart entre ce qu'elle est aujourd'hui et ce qu'elle a pu être par le passé, met en exergue une vision déceptive du monde : beaucoup d'ouvrages contemporains présentent des écoféeries qui mettent en scène des univers post-apocalyptiques ou en cours de destruction à cause, le plus souvent, des agissements néfastes des êtres humains qui nuisent à leur propre survie. Dans ces cas là, la représentation stéréotypée de la féerie telle qu'elle apparaît notamment dans les contes de fées devient mensongère, dans la mesure où les protagonistes de ces récits n'ont pas une vie heureuse, ni même beaucoup d'enfants puisque l'avenir de leur civilisation est menacé. Dès lors, l'opposition entre cette vision négative du monde et l'image que l'on se fait habituellement de la féerie accentue la fracture entre l'idée que les Hommes se font du monde qu'ils cherchent à rendre parfait en l'attribuant à des divinités créatrices, et la réalité qui met l'accent sur leur incapacité à tout maîtriser comme ils le voudraient.

Autrement dit, la littérature et, plus globalement, l'imaginaire sont les moyens par lesquels l'Homme pourrait développer son écologie de l'âme, c'est-à-dire retrouver une place et un comportement respectueux de sa nature propre, le poussant, dès lors, à respecter la Nature autour de lui. Les œuvres féeriques permettent en quelque sorte à cette Nature de s'adresser directement aux êtres humains par le biais de leurs représentants elfiques afin de leur redonner envie de croire à toutes ces valeurs qu'ils cherchent à lui transmettre. Et comme les enfants sont encore persuadés de la vérité de ce que leur content les histoires, il semblerait que les récits, en s'adressant à un lectorat plus âgé, cherchent à redonner la foi à ceux qui l'ont perdue. C'est là, l'hypothèse de Pierre Dubois selon qui l'imaginaire doit réveiller les adultes pour les ramener à la réalité plutôt que de leur permettre d'échapper à celle-ci en les faisant voyager dans des mondes irréels : Le conte de fées n'est pas fait pour endormir les enfants, mais pour réveiller les adultes ! Il ne s'agit pas de s'enfermer dans l'enfance, comme Peter Pan, mais de cultiver ce qu'il y a de meilleur en elle, pour devenir un être humain libre. [...] Il faut laisser aux enfants et aux adultes la liberté d'entendre leur voix intérieure [...]. Il faut leur permettre d'imaginer le monde **[11]**.

Pour lui, il faudrait conserver notre vision enfantine du monde afin de mieux le préserver. Comme les enfants entendent les animaux, les plantes et les objets leur parler, ils peuvent en effet en connaître les souffrances. Ils sont capables de respecter la planète parce qu'ils entendent ce qu'elle a à leur dire. Ses valeurs deviennent donc les leurs, comme elles devraient être celles de tous. Quitter l'enfance symboliserait dès lors la perte de cette sensibilité, en même temps que l'on arrête de croire à toutes ces histoires qui nous ont bercés pendant cette période de la vie que l'on qualifie à tort de naïve.

C'est notamment ce qu'illustre la bande dessinée *Fée et tendres automates* dans laquelle le dictateur crie sa déception, causée par l'irréalité des contes de fées qu'il a lus dans sa jeunesse.

Sur cette planche, Wolfgang Miyake, dictateur de la mégalopole, amorce la phase finale de son autodestruction par un feu purificateur qui s'étend à la ville qu'il dirige et à ses habitants. À travers la douleur qu'il s'impose, il semble tenter d'assainir l'univers totalement corrompu et dénaturé sur lequel il règne. Il s'adresse alors aux mères qui représentent la cause de son malheur car, en tant que celles qui portent et éduquent les enfants en leur racontant notamment des contes de fées, elles transmettent aux Hommes une vision mensongère du monde. Il est aussi possible d'établir un parallèle entre le cœur biologique du protagoniste et la planète sur laquelle il réside : d'un côté comme de l'autre « plus rien ne fleurit », car en perdant la foi en une représentation merveilleuse de la vie, les Hommes ont complètement saccagé leur monde. Cette métaphore illustre le lien entre la nature humaine et la nature environnante, car si l'être humain ne prend pas soin de l'une, il ne peut soigner l'autre. Quant aux personnages féeriques, ils sont représentés dans la bande dessinée par des robots humanoïdes dans le regard desquels leur concepteur cherche « l'œil-fée » afin de réenchanter le monde. Mais lorsqu'il y parvient enfin, il n'est pas en mesure de s'en rendre compte, ce qui témoigne ainsi de son total désespoir. Et quand il s'empare de la Fée qui aurait pu sauver le monde, le dictateur ne cherche qu'à la souiller car elle n'a, selon lui, pas sa place dans ce monde dont elle ne fait que souligner la cruauté et la barbarie par sa simple présence enchantée.

Cette fracture entre l'enfance et l'âge adulte s'accompagnerait d'une normalisation de l'imaginaire qui témoignerait de la perte de foi que subissent ceux qui ont grandi. C'est ainsi ce qu'avance Pierre Dubois lorsqu'il évoque le merveilleux : On le normalise, on le bride, on lui donne des assurances tout risque. Pour monter dans la Lune, Cyrano devrait maintenant s'inscrire à la Sécu, et Long John Silver trouver un sponsor pour s'aventurer sur l'océan. Quant à Alice, elle ne pourrait plus passer le miroir sans l'autorisation des parents, et un miroir homologué « miroir que l'on peut traverser ». Tout cela m'effraie ! Cette part de merveilleux qui est en nous, on veut toujours nous la couper. L'école la première **[12]**.

Notre société aurait donc peur de la merveille et de ses conséquences, à tel point qu'elle chercherait à la limiter dès l'enfance en rationalisant au maximum le monde dans lequel nous vivons. Mais l'auteur déclare également que « [l]e conte n'est jamais que le miroir de nous-mêmes **[13]**. », ce qui permet de conclure que s'il se normalise, c'est que l'humanité elle-même tend à la normalisation, comme en témoignent les phénomènes de mondialisation. L'imaginaire apparaît dès lors comme le reflet de notre société, un moyen de comprendre son fonctionnement ainsi que les problématiques qui sont les siennes. De fait, si l'être humain a

cessé de croire en la magie du monde comme en celle de ses propres légendes, c'est peut-être tout simplement parce qu'il a perdu foi en sa propre humanité, malgré ses efforts pour marquer sa différence avec le règne animal dont il fait indéniablement partie. C'est ce que confirme Pierre Dubois lorsqu'il déclare que ne « pas croire aux fées, c'est ne pas croire en soi-même [14]! ».

Pareillement, lorsqu'il étudie les sonnets 98 et 106 de Shakespeare, Michael Edwards évoque le fait que « l'émerveillement, tant par sa présence que par son absence, peut révéler un manque, en nous ou dans le monde tel que nous l'éprouvons. Le merveilleux serait, dans ses régions les plus riches et les plus belles, hors d'atteinte, à cause peut-être du malheur que certains enthousiastes de l'émerveillement oublient [15]. », ce qui semble parfaitement décrire le phénomène que nous venons d'observer dans *Fée et tendres automates* : l'imaginaire merveilleux met en scène des histoires qui, le plus souvent, se terminent bien, ce qui n'est pas toujours le cas de ce qui se passe dans le monde réel, causant ainsi la déception des lecteurs qui espèrent des retournements de situation similaires à ceux qui leur ont été présentés dans les œuvres. Toutefois, Michael Edwards complète son propos en expliquant que « le manque ne suit pas l'émerveillement mais le précède. C'est un sentiment de vide, d'insatisfaction, d'inachèvement qui nous incite à vouloir nous émerveiller, à désirer la merveille [16].». Autrement dit, c'est parce que le monde dans lequel nous vivons est imparfait que nous avons besoin de nous émerveiller : la fracture entre le merveilleux et le réel engendre la nécessité de développer le premier, plutôt que de le repousser en pensant que cela nous protègera des choses négatives qu'il met en avant par effet de contraste. C'est ainsi que les contes de fées traditionnels, tout comme les récits contemporains, commencent toujours par une situation initiale insatisfaisante qu'il s'agit de régler d'une manière ou d'une autre.

Cette constatation justifie également le développement de la fantasy de façon fulgurante après la Seconde Guerre mondiale, dans la mesure où le manque de repères positifs sur lesquels pouvait s'accrocher la société suite aux horreurs commises durant cette période sombre de l'Histoire a nécessité le renouvellement d'un imaginaire merveilleux. On approche par là de « l'expérience du Temps sacré » proposée par Mircea Eliade, un temps qui permet de « retrouver périodiquement le Cosmos tel qu'il était *in principio*, dans l'instant mythique de la Création » et qui traduit « *le désir de vivre dans un Cosmos pur et saint, tel qu'il était au commencement, lorsqu'il sortait des mains du Créateur*[17]. ». Michael Edwards rejoint Mircea Eliade en déclarant que « l'émerveillement est en partie la recherche du commencement [18] », rappelant ainsi le besoin pour l'Homme d'effectuer un retour aux sources afin de motiver son imagination. Mircea Eliade rappelle aussi le rituel qu'ont certains soigneurs et qui consiste à évoquer les origines pour guérir un malade [19], procédé que l'on peut mettre en parallèle avec l'écologie de l'âme, qui a pour but de guérir la terre en évoquant les croyances primitives.

*

* *

La représentation contemporaine de l'imaginaire féerique semble ainsi témoigner du manque de repères dont souffre la société qui le développe, et qui cherche par là à ne plus se fier aux mensonges sur lesquelles elle s'est fondée, mais à retrouver sa nature propre afin de vivre en harmonie avec son environnement plutôt que de tendre à sa destruction. Ce processus de réenchantement du monde passe donc nécessairement par l'art comme ultime moyen d'émerveillement, les artistes cherchant dès lors à devenir les prophètes de cette société qui a pourtant délaissé ses religions et ses superstitions au profit d'un développement scientifique et industriel parfois excessif.

Mais la fantasy féerique ne se contente pas de raviver d'anciennes croyances oubliées, elle les renouvelle et en invente d'autres afin d'évoquer les problématiques qui sont celles de la société contemporaine. Elle témoigne ainsi de la grande capacité d'adaptation d'un imaginaire universel dont elle explique, du même coup, qu'il reste actuel malgré l'évolution des sociétés humaines.

Notes

[1] Édouard Brasey, *L'Univers féerique,* Paris, Pygmalion, 2008, p. 24.

[2] Pierre Dubois, cité dans Christine Baucherel, « Le Dragon, c'est l'animal fabuleux par excellence », *Ouest France,* 23/10/2009, http://www.ouest-france.fr/le-dragon-cest-lanimal-fabuleux-par-excellence-586654 [consulté le 17/03/2016].

[3] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF, « Quadrige », 2010, p. 84.

[4] Édouard Brasey, *L'Univers féerique*, *op. cit.*, p. 22.

[5] *Id.,* p. 4-5.

[6] *Id..*, p. 25.

[7] Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007, p. 94.

[8] Pierre Dubois, cité dans Dominique Simonnet, « Ne pas croire aux fées, c'est ne pas croire en soi », *L'Express*, 24/12/1998, http://www.lexpress.fr/informations/ne-pas-croire-aux-fees-c-est-ne-pas-croire-en-soi_631557.html [consulté le 27/07/2015].

[9] *Ibid.*

[10] Dominique Simonnet, « Ne pas croire aux fées, c'est ne pas croire en soi », *op. cit.*

[11] *Ibid.*

[12] Dominique Simonnet, « Ne pas croire aux fées, c'est ne pas croire en soi », *op. cit.*.

[13] Dominique Simonnet, « Ne pas croire aux fées, c'est ne pas croire en soi », *op. cit.*.

[14] *Ibid.*

[15] Michael Edwards, *De l'Émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 185.

[16] *Ibid.*

[17] Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 62.

[18] Michael Edwards, *De l'Émerveillement*, *op. cit.*, p. 171.

[19] Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, *op. cit.*, p. 76.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France



Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales







Home M@GM@ » Vol.14 n.3 2016 » Thierry Jandrok "Les Cendres de Faery : à propos de The Briar Rose de Jane Yolen"

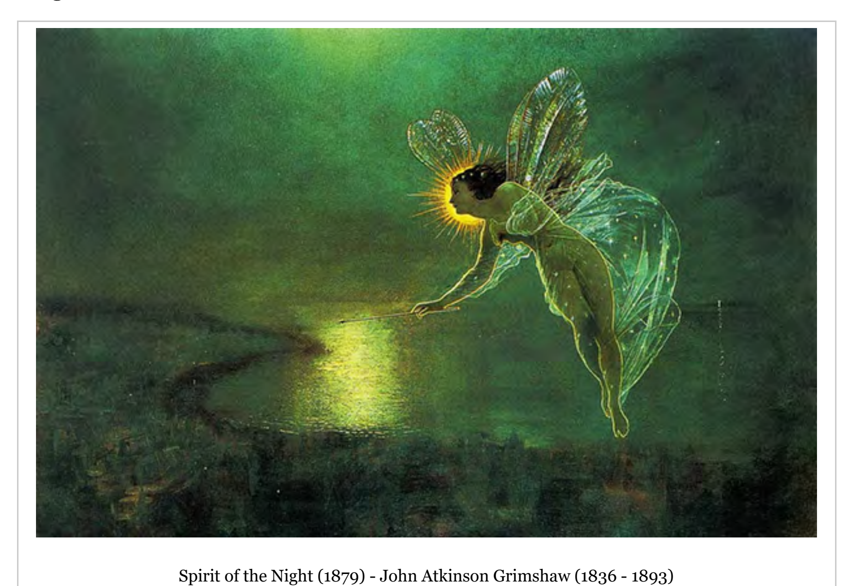


Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

LES CENDRES DE FAERY : À PROPOS DE THE BRIAR ROSE DE JANE YOLEN

Thierry Jandrok

thierry.jandrok@gmail.com
Docteur en psychologie, psychologue clinicien et psychanalyste. Il partage son temps entre ses activités cliniques et l'écriture. Il est l'auteur d'une soixantaine d'articles ainsi que de trois monographies (Tueurs en série : les labyrinthes de la chair, La société décors : l'emprise du management et La société des corps : métaphores perversions, extermination, parues chez Rouge Profond).



Spirit of the Night (1879) - John Atkinson Grimshaw (1836 - 1893)

« Tout commencement est une maturation clandestine. » (Pierre Sauvanet [1])

Il était une fois dans un passé pas si lointain... Un buisson de roses, une histoire hors du temps dont les origines se perdent dans un passé que certains désireraient vivement oublier alors que d'autres, tels des nécromants, en ravivent quotidiennement les cendres Il est ainsi des évènements que la mémoire des hommes ne sait pas comment *ex-primer*, parler ou écrire, tellement le réel de ces faits pose de difficultés. La violence de certains pans du réel est si fascinante que le sujet fait silence. Il se soumet sans condition à ce qu'il

perçoit comme un impératif. Il fait révérence, non sans questionner les éventuels chemins de traverse, les voix alternatives lui permettant d'entrer en contact avec cette puissance. D'autres fois, fasciné, il se prétend en capacité d'y accéder immédiatement, sans distance, dans un abandon orgasmique. Il tente de s'y familiariser au risque d'y perdre sa langue. La jouissance est palpable dans toute rencontre avec le Réel. Le Réel c'est la Jouissance ! Dans l'interstice entre Imaginaire et Réel, quelques poètes errent. Ils acceptent de se perdre dans le désir, inconscients. Leur approche langagière est timide, pudique, précautionneuse. Ils métaphorisent, transforment, traduisent, voyagent et interprètent. Ils se font les ambassadeurs du Symbolique à la frontière des territoires du Réel, passagers clandestins vêtus de leur étoffe d'Imaginaire.

*

* *

Le récit débute aux États-Unis à la fin du siècle dernier, dans une famille américaine typique. Il était une fois une femme, une grand-mère qui racontait toujours le même conte de fées à sa fille ainsi qu'à ses trois petites filles : Sarah, Sylvia et Rebecca.

De ces trois petits-enfants, seule Rebecca est attachée à ce conte de fées. Elle demande incessamment à sa grand-mère de le lui raconter, encore et encore, comme un mantra. À son insu, Rebecca perçoit quelque chose auquel ses sœurs ainées restent sourdes. L'amour prend souvent des chemins tortueux afin de se dire des uns aux autres. Il cherche une oreille, une chambre d'écho, un terreau propice sur lequel planter les graines du désir. Le conte de la grand-mère est une version singulière de la Belle au Bois Dormant dans les Bois. Elle est belle, mystérieuse et cruelle. Elle est emplie de merveilles, de morts et d'amour. Le récit convoque une princesse, un château, un royaume, un jardin et un buisson de roses dont les ramifications épineuses sont si haut perchées qu'elles en obscurcissent le ciel. La princesse est belle. On la reconnaît à son port altier ainsi qu'à la rousseur de sa chevelure de pain d'épices. Comme dans de nombreux contes de fées, le danger passe par une malédiction, un sommeil éternel que seul peut rompre le baiser d'un prince charmant.

Sur son lit de mort, entre démence et amour de la transmission, la grand-mère exige que Rebecca fasse un pas au-delà, qu'elle prenne le risque de passer de la fiction au Réel. Elle se découvre, défait le charme afin de le relancer dans une dimension plus actuelle [2] : J'étais la princesse dans le château dans les bois dormants. Arriva alors un grand brouillard. Un sommeil s'empara de nous. Mais le prince m'éveilla. Seulement moi. J'étais la princesse… dans le château. Le prince m'a embrassée. Le château est à toi. C'est la seule chose que je peux te transmettre. Tu dois le trouver, le château dans la forêt. Promets le moi. Promets-moi que tu trouveras le château. Promets-moi que tu trouveras le prince. Promets-moi que tu découvriras ceux qui invoquèrent ces sorts [3].

Rebecca s'engage dans un voyage initiatique en terre de Pologne, sur les lieux mêmes où quelques décennies auparavant, les nazis, avec la complicité de nombreux polonais, s'étaient acharnés sur ceux qu'ils qualifiaient de « sous-hommes [4] ». La jeune femme cherche à recouvrir une partie de son héritage. Ce n'est pas d'elle dont il est question, mais de transmission, de ce qui, depuis sa prime enfance, la traverse. Son projet va, littéralement, la propulser dans les griffes de l'archaïque, de l'innommable avant le nommable, dans cette préhistoire où les monstres sont plus nombreux que les humains, au cœur d'une terre de légendes et de secrets inavouables où les horreurs voisinent avec les beautés d'un autre temps. « Les adultes suivent des chemins. Les enfants explorent [5]. »

Rebecca débarque donc sur la terre de ses origines. Ces dernières sont prises dans une tension entre Symbolique et Imaginaire. Rebecca cherche des signes, des indices, des preuves, alors qu'il ne semble subsister que cendres et mauvais souvenirs. Là-bas, la mémoire est coupable. Elle se cache de la lumière. Quelques témoins de l'époque sont fuyants, parfois insultants. Les vieilles habitudes n'en finissent pas de vivre ! D'autres, au contraire, portent leurs souvenirs comme autant de jalons existentiels. Leur souffrance est palpable. Elle est actuelle. Le souvenir de l'innommable hante le sujet. Il blesse sa parole ainsi que celle de ses descendants.

Au fil des rencontres, l'histoire de Gemma et de la Belle au Bois Dormant, tombe le voile du merveilleux. Le passé ressurgit, impudique, obscène dans sa nudité. Le spectre des meurtres de masse, de l'extermination méthodique des Juifs, des Tziganes et des homosexuels s'anime d'une nouvelle vitalité. Il reprend corps. L'horreur n'est plus un horizon, elle est une déchirure inégale dans l'étoffe de la pensée. Le terrible, tel un nuage de mites affamées, ronge le manteau du merveilleux jusqu'à la corde. Il creuse dans le souvenir des sillons de souffrances. Des instants oubliés émergent. La lecture du passé par le présent se fait pénible, presque insoutenable. Rebecca est forcée de faire face à un monde insoupçonné fait de héros, de lâches, de tortionnaires, de monstres aussi sanguinaires qu'indifférents et de victimes dont le nombre touche à l'irreprésentable. À travers la voix de témoins et d'acteurs de ce temps révolu que Gemma ne pouvait évoquer que sous le couvert du merveilleux [6], la petite fille devenue femme fait connaissance avec les ruines encore fumantes d'une indicible tragédie.

Le récit se couvre alors des larmes d'histoire. Les vestiges dispersés sont autant de témoignages silencieux. L'érotique du merveilleux remplit sa tâche. Il laisse remonter des profondeurs de l'inconscient des bulles de pulsions et de désirs qui explosent en vocables émotionnés sur la surface des pensées. La blessure de ce retour brutal du refoulé est autant révélatrice que psychiquement douloureuse.

C'était une brume, une exhalaison. Un brouillard. Un grand brouillard. Il recouvrait l'ensemble du royaume. Et tous ceux qui se trouvaient à l'intérieur – les bonnes gens et les moins bonnes gens, les jeunes gens et ceux qui n'étaient pas si jeunes, et même la mère de Buisson de Rose et son père succombèrent au sommeil. Tout le monde dormait : les seigneurs et leurs épouses [7] et pleins d'autres citoyens. Ils tombèrent si rapidement dans le sommeil qu'ils étaient incapables de se réveiller avant au moins cent ans [8].

Rebecca comprend que le conte de Gemma évoque les chambres à gaz de son adolescence polonaise. La princesse y avait été emmenée par les nazis, elle, sa famille et bien d'autres Juifs au camp d'extermination de Chelmno, que les nazis avaient germanisé en « Kulmhof ». Kulmhof, n'est pas seulement un village, c'est un lieu-dit, une cour, une basse-cour, un *locus morituri*, un « jardin de roses », une chambre à gaz, une usine de morts dont le brouillard méphitique arrachait toutes les racines du présent et de l'avenir. Là-bas, pas de fleurs, juste des cadavres, pas de malédiction, juste du Zyklon B, pas de buissons de roses, juste des barbelés,

pas de château, juste des ruines, pas de vivants, juste des morts. Les signifiants s'enchaînent plus facilement que les émotions ne se déchaînent. Les pistes du passé se brouillent de larmes. La révélation est une apocalypse de la terreur.

Depuis cette époque, dans la culture occidentale, on change le nom des lieux afin de dédramatiser les crimes qu'on y commet. Ce faisant, on les maudit de refoulement. Coïncidence étrange, le camp d'extermination de Chelmno se situe à la lisière d'un bois de bouleaux dont les légendes racontent que leurs fibres contiendraient l'âme des morts. Les mensonges se confrontent aux faits. L'enfer est à deux pas, dans l'opacité d'une brume empoisonnée. Avant son départ pour Chelmno, Rebecca questionne un de ses voisins à propos de ce lieu réduit à l'innocence d'un mot dit. Il lui répond sèchement que nul ne s'est jamais évadé de Kulmhof, encore moins une femme ! Dans ce camp, tout allait si vite que les nazis ne prenaient même pas la peine de tatouer les victimes. Les ordres étaient 1000 par jour, « Ein Tag-ein Tausend [9] », pas un de plus, pas un de moins. Quelque chose surgit entre la réalité historique, la certitude des rescapés et le merveilleux du conte de la Belle au Bois Dormant. Ironie du sort, pied de nez aux mathématiques de ses tortionnaires, la princesse est sauvée. Elle devient, une pour mille, un jour pour mille autres ! La vie s'exprime à travers la présence d'une singularité s'excluant de la masse, telle une fleur sortant de son lit de cendres sous le pâle soleil d'avril.

Le conte de Gemma est une reconstruction, un détour, une échappatoire, un nœud de souffrances, un symptôme ainsi qu'un rêve de mort au sortir d'une anoxie cérébrale au milieu d'un charnier situé au seuil d'une chambre à gaz.

Et je pense à propos de nous, de tous les gens, et de tous les masques que nous portons, de ces masques derrière lesquels nous nous cachons et de ceux qui révèlent. J'imagine des gens qui prétendent être ce qu'ils sont vraiment au fond, et découvrir que d'autres gens sont tellement plus et tellement moins qu'ils se représentent ou bien se présentent à nous. Et puis, je pense au besoin d'aider les autres, et comment nous nous grimons afin d'y parvenir, et comment le fait d'être démasqué nous rend vulnérables. Nous portons tous des masques. C'est ce qui nous rend intéressants [10].

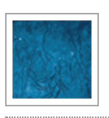
La princesse s'est éteinte parmi les siens, cadavre anonyme jeté dans la fosse commune, élément organique indifférencié destiné à la décomposition. Ils ont tous été touchés par le poison du brouillard des aigles argentés. Comme elle a toujours été une princesse, la logique veut qu'un prince vienne à son secours. Il la ramène à la vie par la force de son amour, à travers un baiser. Mais à quelle vie ? Gemma reste étrangement silencieuse à ce propos. Son histoire se termine sur une aporie, une impasse narrative. Comme dans tous les contes de fées, le miracle de l'amour suffit à clore son récit. Cette aporie suture les plaies de la mémoire, guérit les blessures narcissiques. Elle ouvre sur un ailleurs au-delà de la narration, dans le mystère des origines et l'accomplissement de vies en devenir. La structure du conte pousse à la métaphorisation, à la transformation. Ses omissions et ses illusions compostent le Réel afin d'y faire pousser d'autres roses, d'autres désirs, d'autres espoirs. Pourtant, Rebecca découvre que le sauveur de Gemma, bien que prince, n'est pas le père de son enfant. Et pour cause, il est homosexuel ! C'est l'un de ses compagnons, un jeune rabbin qui épousera la princesse quelques jours avant de succomber sous les balles de leurs ennemis jurés. La quête de Rebecca se referme sur un mystère au cœur de l'énigme de la transmission.

Que transmet un sujet à sa descendance, à travers quels mots, quels vocables, quelles métaphores, quelles histoires, quelles légendes ? Dans la transmission, les enfants perçoivent les silences, les sous-entendus. Ils lisent les histoires dans leur creuset de refoulement. Ils voient au-delà, sentent l'émotion de métaphores. Ils voyagent, libres, sans entraves là où les adultes errent en aveugle. Rebecca retournera chez elle, chargée d'une nouvelle histoire, la sienne, celle de son héritage, de la beauté et de l'amour qui y présidèrent. Même dans les profondeurs obscures des enfers brillent des étoiles d'amour, des étincelles d'espoir et de rires futures. Comme l'écrivait Elie Wiesel : « Isaac, en sa qualité de premier survivant, enseigne aux survivants de l'histoire juive à venir qu'il est possible de souffrir et de désespérer toute une vie sans pour autant renoncer à pratiquer l'art du rire [11]. » De ce rire mythologique, le récit de Jane Yolen est rempli. Rires d'enfants, de parents et de grands-parents, ils ponctuent les souffrances et le dévoilement lucide des souvenirs. Rire contre les larmes, rire contre le destin, le prince charmant, le sauveur de la princesse est un inverti !

Scandale chez les « bonnes âmes » de Kansas city qui, quelques mois après la parution du livre en brûlèrent des exemplaires sur le seuil du Bureau de l'Éducation. Ce groupe de bigots ne réalisaient-ils pas qu'ils se comportaient comme les nazis lors de l'autodafé des livres des auteurs juifs ? Les leçons de cette période sombre de l'humanité ne suffisent-elles donc pas à édifier les générations futures [12] ? Ce brutal retour de l'antisémitisme et de l'homophobie sur le dos de ce conte de fées est une barbarie de plus.

Le projet des contes de fées est de réconcilier le passé, le présent et le futur. Ces fictions sont autant de messages de paix à l'adresse de toux ceux qui sont dévorés par la haine et leurs pulsions mortifères. « Le monde n'est pas vrai ou faux : il y a des propositions vraies, ouvertes au monde, et des propositions fausses, fermées au monde [13]. » Alors contre l'oubli, contre l'amour de la mort et de la destruction, certains prennent le risque de dire, de parler des vérités à travers des fictions ; ce que d'autres, pris dans leur imaginaire mensonger, actent avant de penser.

De nos jours, la fonction métaphorique est dévitalisée par la multiplication des icônes. On croit voir des métaphores. La nouveauté s'identifie au surgissement « naturel » de nouvelles histoires. Il n'en est rien ! La puissance des mythes est dissoute dans la soupe médiatique dont les expressions sérielles l'étire jusqu'à la disparition. Le cinéma, la télévision s'emparent des figures mythologiques et du catalogue de fées. Ils les actualisent, les rendent familières jusqu'aux limites de l'identification. Les dieux et les héros n'appartiennent plus à un passé lointain. Ils sont parmi nous, ils sont nous. La diachronie est écrasée sur un plan euclidien. Elle perd sa profondeur, et, avec elle, ses abysses et ses abîmes propices à l'interprétation. Fées, vampires, loups garous, croque-mitaines, gobelins, elfes et trolls occupent l'imaginaire social comme autant de réalités alternatives, de fictions dérivées, de fictions dérivantes également. Dans l'immense production actuelle, quelques auteurs dominent le terrain du merveilleux. Une tradition existe. Elle tente de se renouveler. Mais elle est malheureusement sous le joug des exigences commerciales qui voient le « bon sujet » dans des emprunts mythologiques aussi pesants qu'impertinents. Cette soupe mercantile répète, plagie, copie. Elle identifie les structures narratives qui se vendent. Le succès commercial s'arroge alors le droit de se construire



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

comme un mythe. *Star Wars*, *Harry Potter* ou *Percy Jackson*…, tout n'est que remise en scène de tropes aussi anciens que la rhétorique aristotélicienne.

Pour notre part, nous rêvons de royaumes oubliés, de labyrinthes, de chimères, de sortilèges, de héros, et bien sûr de princesses en détresse. Même si de nombreuses femmes ne croient plus aux contes de fées, nombre d'entre elles fantasment encore sur le prince charmant. Parmi toutes les figures de Faery, le Prince charmant survit. Il s'est fermement installé dans la psyché de nombreuses petites filles ainsi que dans celles de quelques petits garçons à l'âme sensible, épris d'héroïsme et d'amour courtois. Après tout, qu'est-ce qu'un Prince Charmant sinon la figure d'un adolescent habité par la Loi de ses Pères ? Il incarne la promesse d'un idéal du Moi. Dans un monde où, désormais, le passé est éradiqué par la puissance de l'immédiat, cette métaphore de la transmission de la vie par la Loi est nécessaire au procès d'humanisation que chacun traverse. Cette métaphore permet de pacifier les questions du sexuel, de l'amour, de la rencontre, de l'altérité, de l'amitié par l'intermédiaire de paroles passées, mais néanmoins ouvertes sur l'avenir. La tradition est à ce prix !

Nous voulons rester curieux, étonnés, provoqués, mystifiés et édifiés. Nous voulons regarder avec intensité, observer, être bouche bée, contempler et fixer notre attention. Nous voulons que l'on nous donne l'occasion de changer et, au bout du compte nous voulons que l'on nous raconte que l'on peut devenir des rois et des reines, ou les seigneurs de notre propre destinée. Nous nous souvenons d'histoires merveilleuses et de contes de fées qui nous permettent de préserver en nous la vitalité du sens de l'étonnement et du merveilleux et de nourrir notre espoir dans la possibilité qui nous est donnée de prendre en main des opportunités de nous transformer nous-mêmes ainsi que les mondes dans lesquels nous évoluons **[14]**.

Notes

[1] Pierre Sauvanet, *L'Insu : Une pensée en suspens*, Paris, Arléa, 2011, p. 9.

[2] « Il n'est pas étonnant que "*spell*" signifie en même temps une histoire racontée et une formule de pouvoir sur les vivants. » (J.R.R Tolkien, « Du conte de fées » [1947], p. 131-214, in *Fäerie*, F. Ledoux [trad.], Paris, Christian Bourgois, « Pocket », 1974, p. 161).

[3] « I was the princess in the castle in the sleeping woods. And there came a great dark mist and we all fell asleep. But the Prince kissed me awake… The castle is yours. It is all I have to leave you. You must find it. The castle in the sleeping woods. Promise me… promise me you will find the castle. Promise me you will find the prince. Promise me you will find the maker of the spells. » (Jane Yolen dans *The Briar Rose*, New York, Tor Books, 1992, p. 19-20). Par la suite, nous renvoyons à cet ouvrage par le titre, suivi de la pagination de l'extrait.

[4] « "Les juifs", dit-il en grommelant entre des dents largement écartées, "ils sont comme des sangsues sur une blessure. Il vaut mieux les dissoudre dans sel." » [« "The Jews", he said mumbling between widely spaced teeth, "they are leeches on a wound. Better to salt them down." » (*The Briar Rose*, p. 168)].

[5] « Children […] use back ways and hidden paths, while adults take roads and official paths. » (Neil Gaiman, *The Ocean at The End of the Lane*, New York, William Morrow, 2013, p. 56).

[6] « Je ne sais pas. Il ne me reste qu'une seule mémoire en tête, juste une…, un conte de fées… Je n'en connais pas le titre. Mais dedans je suis une princesse dans un château et une grande brume s'abat sur nous. Je suis la seule à être éveillée par un baiser. Je sais à présent qu'il existe un château et qu'il se nomme le *Schloss*. Mais je ne suis pas sûre s'il s'agit de mon château. Je ne me souviens que du conte de fée et d'une certaine façon, il semble également qu'il s'agit également de mon histoire. » [« I do not know. I have no memories in my head but one… A fairy tale…I do not know its name. But in it I am a princess in a castle and a great mist comes over us. Only I am kissed awake. I know now that there is a castle and it is called the « Schloss ». But I do not know for sure if that is my castle. In only remember the fairy tale and it seems somehow, that is my story as well. » (*The Briar Rose*, pp.176-177)].

[7] « Rabbitzen » dans le texte, autrement dit, l'épouse du rabbin. Gemma, la princesse, devait être la fille d'un rabbin. Malheureusement, son amnésie conversive ne pouvait directement l'exprimer.

[8] « A fog. An exhaust.
A mist. A great mist. It covered the entire kingdom. And everyone in it – The good people and the not-so-good, the young people and the not-so-young, and even Briar Roses's Mother and father fell asleep. Everyone slept; lords and ladies, teachers and tummlers, dogs and doves, rabbits and rabbitzen and all kind of citizens. So fast asleep they were not able to wake up for a hundred years. (*The Briar Rose*, p. 42).

[9] « Ein Tag-ein tausend. This means One day-one thousand, the number of people to be killed. (*The Briar Rose*, p. 178).

[10] « And I think of us, all the people, and the masks we wear, the masks we hide behind and the masks that reveal. I imagine people pretending to be what they truly are, and discovering that other people are so much more and so much less than they imagined themselves to be or present themselves as. And then, I think about the need to help others, and how we mask ourselves to do it, and how unmasking makes us vulnerable. We are all wearing masks. That is what makes us interesting. » (Neil Gaiman, *Trigger Warning : Short Fictions and Disturbances*, New York, William Morrow, 2015, p. xiv).

[11] Elie Wiesel, « Le sacrifice d'Isaac : Histoire de survivant », in *Célébrations : Portraits et Légendes*, Paris, Seuil, 1994, p. 78.

[12] RoseEtta Stone,« A book Review and a Discussion with Jane Yolen, Author » 2001, http://www.underdown. org/yolen.htm.

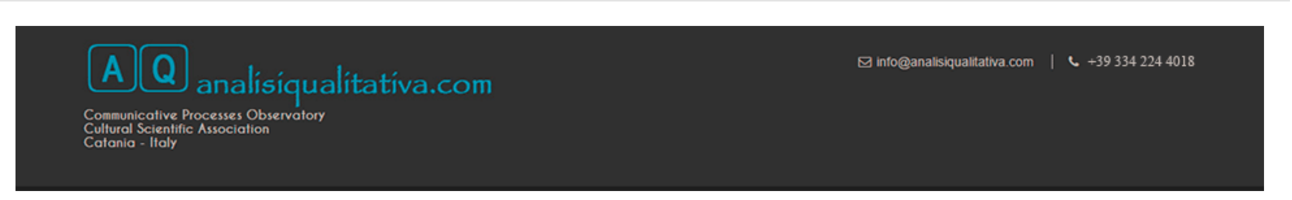
[13] Marc Alain Ouaknin, dans *Lire aux éclats : Éloge de la caresse*, Paris, Points, « Essais », 1992, p. 220.

[14] « We want to remain curious, startled, provoked, mystified, and uplifted. We want to glare, gaze, gawk, behold, and stare. We want to be given opportunities to change, and ultimately we want to be told that we can become kings and queens, or lords of our destinies. We remember wonder tales and fairy tales to keep our

sense of wonderment alive and to nurture our hope that we can seize possibilities and opportunities to transform ourselves and our worlds. » (Jack Zipes, « Introduction », in *Spells of Enchantment: the Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, London, Penguin Books, 1991, p. xv-xvi).

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France








Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales



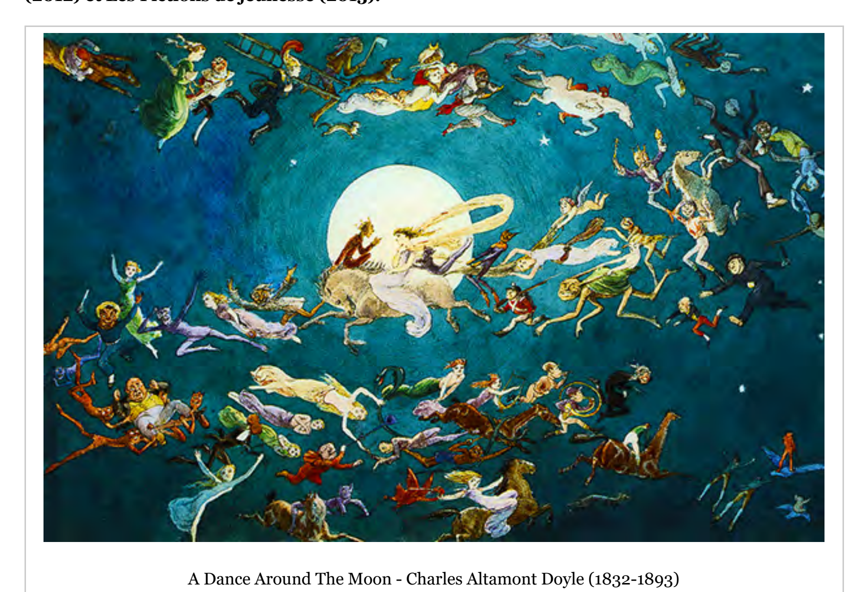


Le Grand Lifting des fées : avatars postmodernes du merveilleux
Christian Chelebourg et Noémie Budin (sous la direction de)
M@gm@ vol.14 n.3 Septembre-Décembre 2016

POUR EN FINIR AVEC LA POSTMODERNITÉ : LE SENS DU MERVEILLEUX DANS LA SÉRIE ONCE UPON A TIME

Christian Chelebourg

chelebourg@gmail.com
Professeur à l'Université de Lorraine, où il dirige le laboratoire LIS (Littératures, Imaginaire, Sociétés) et la filière Études Culturelles. Spécialiste de l'imaginaire, il s'intéresse aux productions transmédiatiques à destination de la jeunesse et du grand public. Outre de nombreux articles et quelques ouvrages sur le romantisme, il est notamment l'auteur de Le Surnaturel : Poétique et écriture (2006), Les Écofictions : Mythologies de la fin du monde (2012) et Les Fictions de jeunesse (2013).



A Dance Around The Moon - Charles Altamont Doyle (1832-1893)

Produite par American Broadcasting Company, l'une des filiales de Disney Medias Networks, la série *Once Upon a Time* a conquis le public par son traitement du fonds féerique accumulé par les studios. On y découvre sous un jour nouveau les personnages de contes de fées, principalement les vedettes des longs métrages d'animation, à commencer par la première d'entre toutes : Snow White, à laquelle le générique attribue le rôle principal. Mêlant le merveilleux médiéval à l'urban fantasy, les épisodes revisitent leur destin

en un contrepoint d'aventures en costumes et de drames bourgeois. Pour original qu'il paraisse, l'esprit n'est pas neuf. Outre qu'il évoque celui du comic book *Fables* entamé en 2003 par Bill Willingham pour Vertigo [1], il retrouve bien des procédés de renouvellement et de variation expérimentés au long des xviiie et xixe siècles, à la faveur des très nombreuses adaptations scéniques des contes de fées, que ce soit en comédie, en ballet ou à l'opéra, voire en spectacle forain [2]. L'inventivité narrative appliquée au « meccano des contes [3] », l'idée d'un territoire unique où ils se dérouleraient tous, de même que la transposition de leurs personnages emblématiques dans un contexte contemporain à la représentation, jusqu'à la mise en scène des instances auctoriales sous une forme ou sous une autre, tous ces éléments qui évoquent irrésistiblement l'esthétique postmoderne, plus l'humour et la parodie qui les accompagnent volontiers, rien de tout cela n'est vraiment neuf. On aurait beau jeu d'opposer l'histoire du merveilleux à son actualité pour disqualifier celle-ci. Mais ce serait, comme toujours, s'en tenir à une approche formelle et présumer un peu vite d'influences incertaines.

L'élan de créativité qui a saisi le merveilleux, au début du xxie siècle, après plusieurs décennies d'adaptations relativement fidèles à leurs modèles littéraires, paraît davantage remonter à la logique des suites, impliquant la reprise de figures connues dans des aventures inédites, que les studios Walt Disney ont amorcée en 1992 avec *The Return of Jafar*. L'exubérance en matière de réécriture a donc sauté plusieurs générations. Qu'elle ait retrouvé des recettes anciennes importe bien moins que ce qu'elle en a fait, moins que le sens qu'elle leur a donné.

Histoires de famille

Au clocher de Storybrooke, l'horloge est bloquée à 20h15. « Ici, le temps est gelé [4] », explique Henry à Emma Swan. Telle est l'œuvre de la malédiction lancée par l'Evil Queen. La prison réservée, dans le Maine, aux personnages de contes de fées est une forme d'éternel présent : depuis vingt-huit ans, ils « évoluent dans le brouillard, sans vieillir, avec des souvenirs factices, coincés dans une ville maudite qui les garde inconscients [5] ». Il n'est certes pas rare que les espaces irréels du roman d'aventures féeriques, tels Wonderland, Neverland ou Narnia, jouissent d'une temporalité décalée par rapport à la nôtre. Mais dans le cas du piège imaginé par Edward Kitsis et Adam Horowitz au pilote de la série *Once Upon a Time*, ce cliché prend une portée singulière du fait qu'il s'applique non pas à un monde de fantasy, mais à une ville typique du Nord-Est américain. C'est dans le Monde Primaire, du moins à ses confins, que le temps s'est arrêté en même temps que la mémoire des origines et des identités se perdait. Cette situation visant à priver à jamais les habitants de Storybrooke de toute fin heureuse, l'histoire culturelle la connaît bien : c'est celle du postmodernisme, ignorant le passé comme l'avenir à la faveur d'une « fragmentation du temps en une série de présents perpétuels [6] », selon les termes fameux de Fredric Jameson. La modernité avait foi dans le progrès et comptait sur la science et les Lumières de la raison pour édifier un monde toujours meilleur. Elle avait des lendemains qui chantent. La postmodernité a fait le deuil de ces illusions au prix de tout espoir en l'avenir. Elle s'est pris à beugler « No Future » avec les Sex Pistols [7]. Les philosophes et les sociologues, toujours prompts à juger, ont voulu voir en ce mouvement un refuge douillet dans la consommation de masse et la jouissance individuelle. Ce que l'on découvre en écoutant Henry Daniel Mills, c'est que cette sortie de l'Histoire est plutôt assimilable à un sort funeste qui s'est abattu sur toute une époque, sur tout un chacun. Du haut de ses dix ans dans le premier épisode diffusé sur ABC le 23 octobre 2011, Henry porte la révolte des enfants nés avec le xxie siècle [8] contre un état d'esprit qui a miné le précédent.

Fils abandonné d'une orpheline de naissance, c'est une véritable fatalité familiale qu'à son insu il vient rompre en frappant à la porte d'Emma, sa mère biologique, le jour de son vingt-huitième anniversaire. Ce n'est pas pour rien que, peu avant que son institutrice, Mary Margaret Blanchard, *alias* Snow White, ne lui donne le livre de contes éponyme, on le voit penché sur le squelette d'un arbre généalogique. Tout part de là et tout y ramène.

L'histoire de son ascendance maternelle est révélatrice de la désagrégation qu'a subi la famille dans la seconde moitié du xxe siècle. Snow White et Charming, ses grands-parents, ont envoyé dès sa naissance Emma dans notre monde pour qu'elle puisse, le moment venu, restaurer l'ordre brisé par le Dark Curse. Leur geste, alors, était un douloureux sacrifice accompli pour le bien commun, un pari sur l'avenir attestant une confiance dans l'Histoire et ses fins heureuses. En un mot, c'était un acte *moderne*. Le résultat, c'est une enfance gâchée, une petite fille déplacée de foyers en familles d'accueil, et tombant dans la délinquance en dépit d'un caractère privé de toute malignité. Une icône de la jeunesse contemporaine, qui ne manquera d'ailleurs pas de faire remarquer à ses parents ce que leur héroïsme lui a coûté. Incapable d'assumer sa maternité, elle a accouché sous X, ouvrant la porte à l'adoption d'Henry par Regina Mills, la maire de Storybrooke, dans laquelle il a reconnu l'Evil Queen, et qui s'avèrera parricide.

Du côté paternel, c'est pire encore. S'il ne peut être tenu pour responsable du sort d'Henry, dont il ignorait l'existence, Neal Cassidy *alias* Baelfire descend lui-même d'une mère qui a préféré mener une vie de pirate plutôt que de l'élever, et de trois générations de pères abandonniques, pas moins. De part et d'autre, que ce soit pour de bonnes ou de mauvaises raisons, on ne trouve que familles désunies et enfants ballottés, livrés à eux-mêmes.

Lorsqu'il sonne à la porte d'Emma, Henry signifie son refus de reproduire ces vieux schémas. Il prend notamment le contrepied de son arrière-grand-père, réfugié dans une adolescence perpétuelle sous le nom de Peter Pan. Père de Rumpelstiltskin, l'âme damnée de Storybrooke, qu'il n'a pas hésité à livrer enfant à l'Ombre de Neverland pour retrouver le physique de ses jeunes années, celui-ci fait figure d'origine et de parangon du Mal qui ronge nos sociétés. Pour lui, le temps existe sous une forme paradoxale : rien ne change, nul ne vieillit comme à Storybrooke, mais dans la Grotte du Crâne, le grand sablier de la magie se vide inexorablement. Peter vit sous la menace de l'heure qui le verra vieillir et mourir. Pour y échapper, il est prêt à tout pour persister dans son éternel présent, jusqu'à tuer son arrière-petit-fils, autant dire à immoler l'avenir. Introduit à la saison 3, Peter Pan éclaire d'un nouveau jour l'esprit de la postmodernité. Avec lui, l'arrêt du temps apparaît comme une usurpation de la jeunesse au profit des aînés. En aspirant à l'immortalité, il commet le péché ultime de la plupart des *villains* de fantasy, si bien que la leçon de sa geste déborde son cas particulier pour prendre une valeur générique. Seul le renouvellement des générations peut offrir une chance au futur et ne pas réduire les hommes à l'état de Lost Boys, enfants perdus dans un univers ludique dénué de sens, prisonniers d'un imaginaire que sa péremption programmée rend stérile.

Peter Pan renie les liens du sang pour préserver une jeunesse de pacotille ; Henry les restaure, au contraire, pour relancer l'horloge de Storybroocke, autrement dit pour remettre l'histoire en marche, pour réenclencher la mécanique de la temporalité. Il redonne par là une chance aux fins heureuses et réintroduit l'espoir dans un monde qui l'avait occulté. Si le mouvement de l'aiguille à la fin du premier épisode résonne comme une menace aux oreilles des *villains*, c'est qu'il sonne le glas du temps gelé de la postmodernité.

Le salut par le livre

Le moyen qu'il utilise pour cela, ce livre de contes illustré grâce auquel il décrypte une réalité déceptive, représente quant à lui une superbe revanche des images sur l'insignifiance que leur attribuent certains théoriciens de la postmodernité [9]. C'est parce qu'il ne veut pas voir dans les légendes un simple fatras décoratif dénué de toute référentialité qu'Henry est à même de comprendre en quoi les contes peuvent tirer la société du marasme dans lequel elle est plongée. Il élève la culture de jeunesse en rempart contre l'absurdité de l'éternel quotidien ; il en fait le réservoir insoupçonné, la source oubliée, l'origine dévaluée du sens de la vie. Au mépris des procès en naïveté, en enfantillage, qui lui sont faits, il réinsuffle du signifié dans la fable pour redonner du signifiant aux êtres comme à leurs actions. Rien à voir entre l'usage qu'il fait ainsi de la littérature et celui qui prévaut à Storybrooke, où la bibliothèque soutient l'horloge. Un décor n'est jamais fortuit, et ce choix d'architecture établit un lien direct entre, d'une part, le lieu d'archivage et de prêt des livres, de l'autre le symbole du mauvais sort historique qui s'est abattu sur la ville. Le premier est même le soubassement du second : comment mieux suggérer qu'il en est la cause ? Deux conceptions du livre s'opposent. D'un côté, il y a ceux qui reposent en rangs serrés sur des rayons métalliques, numérotés, référencés comme n'importe quel produit dans un entrepôt. De l'autre, un volume qu'Henry traîne avec lui partout, qu'il lit en plein vent, qu'il brandit comme une preuve. Les uns sont comme morts, et sauf erreur nul n'en emprunte jamais ; le second est vivant. S'il a été offert à Henry par son institutrice, le livre qui donne son titre à la série ne participe en rien du savoir scolaire. Il en est presque le contraire. La muséification de la culture l'a rendue vaine. Il faut revenir aux histoires, les réactiver, pour avoir une chance de relancer l'Histoire et de sauver le monde.

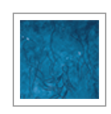
D'où le rôle éminent que la série réserve aux écrivains. *Once Upon a Time* exploite à l'envi la métafictionnalité caractéristique de l'esthétique postmoderne pour mieux interroger celle-ci de l'intérieur et en dénoncer les dérives à travers le personnage sulfureux d'Isaac Heller, vendeur de télévisions reconverti en romancier à succès. À défaut d'être efficaces, ses boniments commerciaux étaient symptomatiques de sa façon d'appréhender la réalité : « Vous ne voulez pas voir le monde tel qu'il est ? C'est un endroit compliqué et les gens sont des créatures complexes. Leur vie intérieure est teintée de nombreux coloris et nuances [10] », le voit-on expliquer, en 1966, à un couple hésitant entre couleurs ou noir et blanc. Ce qu'il met ainsi en avant, c'est l'esthétique postmoderne des séries télévisées contemporaines [11]. Au nom du réalisme psychologique, son rejet de l'héroïsme manichéen le conduira à coopérer avec les *villains* en vue de leur assurer une fin heureuse, quitte à faire basculer Emma du Côté Obscur dans la saison 4. Isaac Heller dresse sa plume contre les clichés en cultivant l'ambivalence. Il sème ainsi le trouble sur le destin des figures traditionnelles et les dote d'un libre arbitre efficient, à la manière de personnes ordinaires. Ce faisant, il prolonge à sa manière la malédiction de l'Evil Queen qui les a transférés dans la réalité de tous les jours. Du reste, le châtiment qui lui est infligé ne laisse aucun doute quant à l'analogie, puisqu'il est enfermé dans le livre, comme les personnages de contes l'avaient été à Storybrooke. Le terme *trapped* est d'ailleurs employé dans les deux cas [12].

C'est à August Wayne Booth, *alias* Pinocchio, qu'il revient de caractériser le forfait qui lui vaut cette peine : au lieu de consigner (*to record*) les contes, comme l'ont fait avant lui Charles Perrault, les frères Grimm ou Walt Disney, il s'est permis de les manipuler (*to manipulate*), de les altérer. Et donc d'en modifier le sens. August sait d'autant mieux ce dont il parle qu'il est lui-même écrivain – on le voit, dans la saison 1, ajouter de ses propres mains l'histoire de son enfance dans le livre d'Henry – et qu'il a lui-même échoué dans sa tâche.

Chargé par Gepetto de veiller sur Emma dans le monde réel et de l'aider à devenir la Sauveuse, il s'est dérobé à une mission trop lourde pour l'enfant qu'il était. Son rôle dans le récit, ouvrir les yeux d'Emma sur la magie, n'était autre en fait que celui d'adjuvant, également assigné au livre. Il se confond narratologiquement avec celui-ci, de telle sorte que la règle qui régit son existence vaut pour l'un comme pour l'autre. Elle détermine leur commune ontologie en opposant le bois à la chair, en menaçant implicitement chacun de *woodenness* : de bêtise si l'on préfère. Elle tient en trois épithètes qui donnent leur titre à l'épisode dans lequel une raideur à la jambe avertit August que l'horloge de Storybrooke est repartie : « Selfless, Brave and True » [altruiste, courageux et loyal]. La formule démarque celle de la Blue Fairy dans le dessin animé de 1940 : « Prove yourself brave, truthful and unselfisfh, and someday, you will be a real boy [13] » [Montre-toi courageux, honnête et altruiste, et un jour, tu seras un vrai petit garçon]. Un point commun, *brave*, mais deux nuances que la traduction ne saurait rendre. Quand *truthful* renvoyait à l'intégrité, à l'absence de mensonge, *true* signifie davantage la conformité aux faits, à la réalité. Quand *unselfish* mettait l'accent sur l'effort nécessaire pour ne pas être égoïste, *selfless* évoque plutôt l'épanouissement dans la relation aux autres. La fonction du livre dans la série renchérit sur l'impératif de vérité que Tolkien appliquait à la fantasy : il ne s'agit pas seulement que le récit soit « présenté comme "vrai [14]" », il doit être vrai pour de bon. Pour cela, il se doit de dévoiler le vrai caché sous les faux-semblants du quotidien. Il touche donc au sacré : sa vocation est de détenir une révélation. On comprend qu'August puisse parler de la « grande responsabilité [15] » des écrivains. Les mots ne sont pas choisis au hasard. Ils sont empruntés à Stan Lee, à la célèbre vignette qui clôt le premier épisode des aventures de Spiderman : « avec un grand pouvoir doit aussi advenir… une grande responsabilité [16] ! » On ne saurait mieux indiquer qu'être auteur, c'est entrer dans un costume de superhéros se vouer à sauver le monde. En un mot, être *selfless*. Le substantif *Auteur*, précise-t-il en outre, désigne un métier (*job*), non une personne. Son nom le dit autrement : c'est *an august booth* [17], une vénérable baraque foraine que des saltimbanques viennent occuper tour à tour. L'emploi convient aux artistes consciencieux, non aux *ego* hypertrophiés, aux humbles baladins, non aux bateleurs avides de gloire et d'argent.

Sortie de crise

Ce n'est pas pour rien qu'Isaac Heller, dans la saison 4, fait cause commune avec Mr Gold, *alias* Rumpelstiltskin. Depuis le début, celui qui ne cesse de répéter que tout a un prix, celui qui bat monnaie avec le moindre de ses sorts ou de ses artefacts, celui qui possède tout Storybrooke, personnifie le capitalisme dans



DOAJ Content



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals »

toute sa férocité. Il est le Dark One dans le Maine comme dans l'Enchanted Forest parce que l'économie est la magie noire du monde réel. C'est elle qui bloque l'Histoire, empêchant tout progrès. Produite en 2011, la série résonne encore de la crise des *subprimes* qui a frappé l'Amérique à l'automne 2008. Tout le monde ou presque doit quelque chose à Gold, le bien nommé ; tout le monde ou presque est endetté auprès de lui. La fin heureuse qu'Isaac lui ménage dans *Heroes and Villains*, au détriment de tous les Bons des contes traditionnels, est à l'image de ce qui se passe dans la société contemporaine. Elle plaît aux lecteurs parce qu'elle s'accorde au cynisme d'une époque résignée au triomphe des crapules. Isaac Heller illustre le dévoiement de la littérature dans l'industrie culturelle, de la féerie dans la fiction racoleuse. S'il a écrit *Heroes and Villains*, comme il l'explique à Gold qui s'étonne de sa complaisance, c'est parce qu'il se sent avec lui de multiples affinités. Faute d'avoir réussi dans les contes, il s'est décidé à laisser parler son aigreur, à libérer sa nature d'envieux pour engendrer « un monde sens dessus dessous **[18]** ». En renversant ainsi la morale des contes, il n'a fait que céder à celle d'une époque qui marche sur la tête. Loin de redresser les torts de son temps, il les a flattés, contribuant ainsi à les renforcer.

Tel est le tort de la postmodernité : au lieu de continuer à « témoigner des plus grandes histoires de tous les temps et [de] les relater pour la postérité **[19]** », autrement dit au lieu d'alimenter en l'homme la soif d'absolu dont il a hérité, elle ne fait que se raconter à elle-même sa propre histoire, que se complaire au spectacle de sa déchéance. Elle se condamne de la sorte à cet Éternel Retour nietzschéen du Même dans lequel Gianni Vattino a pu repérer l'une de ses préfigurations **[20]**.

La Walt Disney Company s'est ménagée une place de choix dans la fiction à travers le personnage qui lui sert d'emblème sous les traits de Mickey : le Sorcerer Apprentice chargé de recruter les Auteurs et de les punir quand ils trahissent leur mission comme Isaac Heller. En adoubant Henry pour succéder à cette crapule, l'imprudent que l'on a vu à l'œuvre dans *Fantasia* répare son erreur et affiche l'héroïsation de l'écrivain, du conteur fidèle à la tradition. Dans un monde perverti par l'argent et le pouvoir, seule la fiction détient encore la clé d'un avenir meilleur. Seul l'imaginaire peut sauver le monde. L'erreur historique à laquelle notre époque doit son désarroi et ses dysfonctionnements tient, au fond, à ce qu'elle a cessé de croire en ces histoires alors qu'elles indiquent aux hommes la voie du vrai bonheur. En cédant au pragmatisme, elle a jeté aux oubliettes les contes de fées comme de vulgaires sornettes tout juste bonnes pour les enfants, et s'est ainsi privée des ressources du rêve.

Au détour d'une épreuve manquée et d'un instant de découragement, le Roi Arthur assène à David Nolan en grande tenue de Charming une leçon qui éclaire le contresens sur lequel l'Occident a fondé son renoncement à l'idée de progrès : « Le mot "Quête" veut dire chercher, non pas trouver. C'est la recherche qui compte **[21]**. » Face aux holocaustes, à la militarisation de la science, aux menaces planétaires, à l'éclatement de la famille, le xxe siècle a choisi d'abdiquer toute foi en l'idéal, de renier les valeurs qui l'avaient jusqu'alors guidé. Il a cessé de croire aux fins heureuses et ne s'est plus donné la peine d'y travailler. Pourtant aucun échec ne saurait invalider une juste cause. La réussite n'est qu'un objectif ; elle fixe une orientation dont le respect garantit à lui seul l'amélioration désirée. L'héroïsme n'est pas affaire de victoire, mais de lutte au nom du Bien. Le grand péché de la postmodernité est d'avoir érigé les revers de la modernité en obstacles insurmontables. Dans ces conditions, revenir aux promesses des contes ne relève pas de la naïveté mais d'un réflexe de sauvegarde lucide et exigeant.

L'émouvante histoire de Leroy, agent d'entretien de l'hôpital de Storybrooke, illustre la psychologie qui a présidé à l'avènement de la postmodernité sur les ruines de la modernité. Dans l'Enchanted Forest, il a d'abord été Dreamy, un nain rêveur amoureux d'une fée maladroite. Mais il a vu s'effondrer tous ses projets d'évasion avec elle. Les nains ne sont pas faits pour les histoires de cœur, ni les fées pour se dérober à leur devoir. Il a rompu contre son gré, et repris sa place dans la mine sous le nom de Grumpy. On ne l'a plus jamais vu sourire. L'histoire du xxe siècle n'a pas fait autre chose. Elle est devenue grincheuse faute d'avoir vu fleurir ses espérances. Elle s'est résolue à son triste sort et s'en est accommodée.

Le remède qu'Henry trouve dans les contes ne tient pas à leur morale. Le Véritable Amour (True Love), puisqu'il s'agit de lui, n'est pas une affaire d'éthique mais de sentiment ; il ne s'enseigne pas mais se ressent. Il participe de la magie ; il en est même la forme la plus puissante, la seule qui soit capable de rompre tous les sorts, à commencer par le Dark One de la postmodernité. C'est ainsi par la sphère privée que la série préconise de réparer le tissu social déchiré à l'entropie historique. Par les liens du cœur comme par ceux du sang, et par les sacrifices qu'ils inspirent. Car aimer, c'est toujours préférer l'autre à soi-même. Le Véritable Amour peut être une base pour réveiller de sa torpeur la collectivité des hommes, parce que c'est un modèle d'altruisme, à l'opposé du pouvoir et de l'argent qui nourrissent un individualisme forcené. On entend bien sûr en cela un écho de la parole christique : « Aimez-vous les uns, les autres », mais revisitée de façon concrète, à la lumière du « Home sweet home » et du *care* américains. Pour sortir du temps figé des idéologies, la série propose ainsi de reprendre l'édification à la base, dans l'intimité, plutôt que d'écouter les sirènes de grandes causes aussi collectives qu'abstraites. Tout le discrédit du politique transparaît dans cette prescription.

*
* *

Si le contes sont ici mis à profit, c'est d'abord, comme l'explique Mary Margaret Blanchard dès son premier entretien avec Emma Swan, parce qu'ils permettent de penser le monde ; ensuite pour leur capacité à redonner de l'espoir à une génération en rupture avec la postmodernité. Du point de vue de sa socialisation, la série témoigne par son succès **[22]** d'un sentiment d'emprisonnement de la jeunesse dans une phase historique qui ne lui offre plus ni débouchés, ni perspectives. Dans cette ambiance, la réinvention des contes apparaît animée d'un désir de renouer avec des traditions plus anciennes, sans pour autant les ânonner ; de réaffirmer une identité culturelle en la faisant vivre au lieu de la muséifier. La démarche prend, dans le cas de la Walt Disney Company, une dimension réflexive. Le personnel féerique est ici pour une très large part celui des grands classiques qui ont fait sa réputation. L'intérêt est double. D'une part, cela revient à affirmer l'éminence de l'industrie du divertissement dans la transmission de la culture et son intérêt pour l'accomplissement de sa mission. De l'autre, cela permet d'appréhender la signification de l'écart grandissant que les productions contemporaines prennent avec les textes littéraires dont elles s'inspirent. *Once Upon a Time*, de ce point de vue, est inséparable du libre traitement des contes de Grimm dans *Tangled* ou *Frozen*,

aussi bien que d'un prequel comme *Maleficient*, d'une variation comme le *Cinderella* de Kenneth Branagh ou de parodies enjouées comme *Into the Woods* ou *Descendants* Ce que l'on voit à l'œuvre dans ces films, c'est l'affirmation que la clé de l'avenir est dans le bagage intellectuel transmis par la firme à la jeunesse, car c'est là que gisent les idéaux capables de réensemencer le progrès. Ainsi la multinationale retourne-t-elle contre la légion de ses détracteurs les procès en aliénation qui lui ont été faits depuis plus d'un demi siècle **[23]**. Ce dont souffre notre époque, aux yeux des enchanteurs de Burbank, c'est avant tout d'une grave crise de foi dans les ressources du patrimoine imaginaire dont la jeunesse est la gardienne. Le merveilleux, dans cette logique, n'est pas un leurre propice au divertissement, mais un précieux gisement de vérités et de valeurs dont l'exploitation par une génération émancipée des idéologies peut seule permettre de sortir du cercle vicieux de la postmodernité.

Notes

[1] La série a parfois été taxée, à tort, d'adaptation sauvage du comic books. Voir ce qu'en dit Bill Willingham lui-même : « Bill Willingham on "Fables" vs "Once Upon a Time" », *Comic Book Resources*, 04/12/2011, [consulté le 25/03/2016].

[2] Voir *Féeries. Études sur le merveilleux xviie-xixe siècles*, no 4, 2007, "*Le Conte, la scène*", Christelle Bahier-Porte (ed) [consulté le 22/03/ 2016]. Pour la fin du xixe siècle, on se reportera à Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du Siècle*, Paris, Séguier, 1993.

[3] L'expression est empruntée à Claude Bremond, « Contes et mémoire du peuple », *Le Magazine littéraire*, no 150, juillet-août 1979, p. 13-16 ; travail revu et considérablement augmenté dans « L'Étymologie des contes », *Féeries*, no 3, 2006, p. 181-213.

[4] « Time's frozen here » (01x01, 16:13).

[5] « people have been walking around in a haze, not aging, with screwed-up memories, stuck in a cursed town that kept them oblivious » (01x02, 13:56).

[6] « fragmentation of time into a series of perpetual presents » (Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society » in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, WA, Bay Press, 1983, p. 111-125, p. 125.).

[7] Sur le rapprochement entre ces paroles du « *God Save the Queen* » des Sex Pistols et la pensée postmoderne, voir Jude Davies, « The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory », *The Journal of Popular Culture*, no 29(4):3, 25 March 2004, p. 3-25.

[8] Il est né le 15 août 2001 Henry Daniel Mills [consulté le 20/03/2016]).

[9] « Dans la conception de l'image comme parodie, chez certains postmodernistes, l'image n'a de sens qu'en relation avec d'autres images, et c'est du réseau d'images qui résulte de ces relations, et non de la relation avec les objets du monde ou de la relation avec un sujet, que l'image tire son sens. » [« In the view of the image as parody in certain postmodernists, the image has meaning only in relation to other images, and it is to the resultant network of images in such relationships, and not in relation to things in the world or in relation to a subject, that the image makes sense. »] (Patrick L. Bourgeois, *Imagination and Postmodernity*, Plymouth, Lexington Books, 2013, p. 119).

[10] « Don't you want to really see the world ? It's a complicated place, and people are complex creatures. Their interior lives are painted with many different hues and shades » (04x22, 00:41).

[11] « [E]n dépit de la présence quasi étouffante de super-héros sur nos écrans de cinéma, la télévision semble, quant à elle refléter une autre vision du monde. En effet, nos sociétés postmodernes n'offrent plus nécessairement comme modèle un personnage parfait, doté de qualités irréprochables, voire même de pouvoirs surnaturels. Bien au contraire, la frontière entre le bien et le mal est plus floue que jamais et ne laisse plus autant de place à cette figure manichéenne qu'est le héros traditionnel. » (Sandrine Chapon et Cécilia Germain, « Séance 7 – Héros télévisuel, déconstruction de la figure du héros, l'antihéros – Compte-rendu », *Mythes et séries télévisées*. *Regards croisés*, Séminaire du CRI, Université Grenoble 3, [consulté le 25/03/ 2016]).

[12] Voir les résumés de la première saison pour son application au Dark Curse, et August pour son usage à propos d'Isaac (04x17, 37:53).

[13] Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, *Pinocchio* © Walt Disney Productions, 1940, 16:58.

[14] « It is at any rate essential to a genuine fairy-story, as distinct from the employment of this form for lesser or debased purposes, that it should be presented as 'true.' » [« Il est en tout cas essentiel pour un véritable conte de fées, comme étant distinct de l'emploi de cette forme pour des objectifs secondaires ou dégradés, d'être présenté comme " vrai ".] (John Ronald, Reuel Tolkien, *On Fairy-Stories*, Verlyn Flieger & Douglas A. Anderson [eds], London, Harper Collins, 2008, p. 35.

[15] « great responsability » (04x07, 37:57).

[16] « With great power there must also come… great responsibility! » (Stan Lee, Steve Ditko, « Spider-Man », *Amazing Stories*, n° 15, 15/08/1962, p. 14).

[17] Le fan blog de la série propose deux interprétations intéressantes de son nom. D'abord, un commentaire sur l'héroïne : August Wayne Booth est l'anagramme de Snow, a tough beauty [Blanche, une beauté coriace]. Et surtout, plus convaincante, une référence critique à Wayne Booth, l'auteur de *The Rhetoric of Fiction* et créateur du concept d'« unreliable narrator » [narrateur incertain, non fiable] qui convient bien au métier d'Auteur tel qu'il est défini dans la série (« Polls: Who is August W. Booth, and what does his name mean? », *Once Upon a Time Fan Blog*, 23/02/2012, [consulté le 28/03/2016]).

[18] « a world where up is down. » (04x22, 09:19).

[19] « to witness the greatest stories of all time and record them for posterity » (04x17, 38:02).

[20] Voir Gianni Vattino, *The End of Modernity : Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture* [*La fine della modernità*, 1985], John R. Snyder (trad.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 106-107.

[21] « The word "Quest" means to seek, not to find. It's the seeking that matters. » (05x03, 28:28).

[22] La saison 1, la plus explicite dans sa contestation, s'est maintenue autour de dix millions de téléspectateurs aux USA.

[23] C'est avec la sortie de *The Light in the Forest* (1958) et *Sleeping Beauty* (1959) que s'est installée une tradition critique de dénigrement des productions Disney.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France

